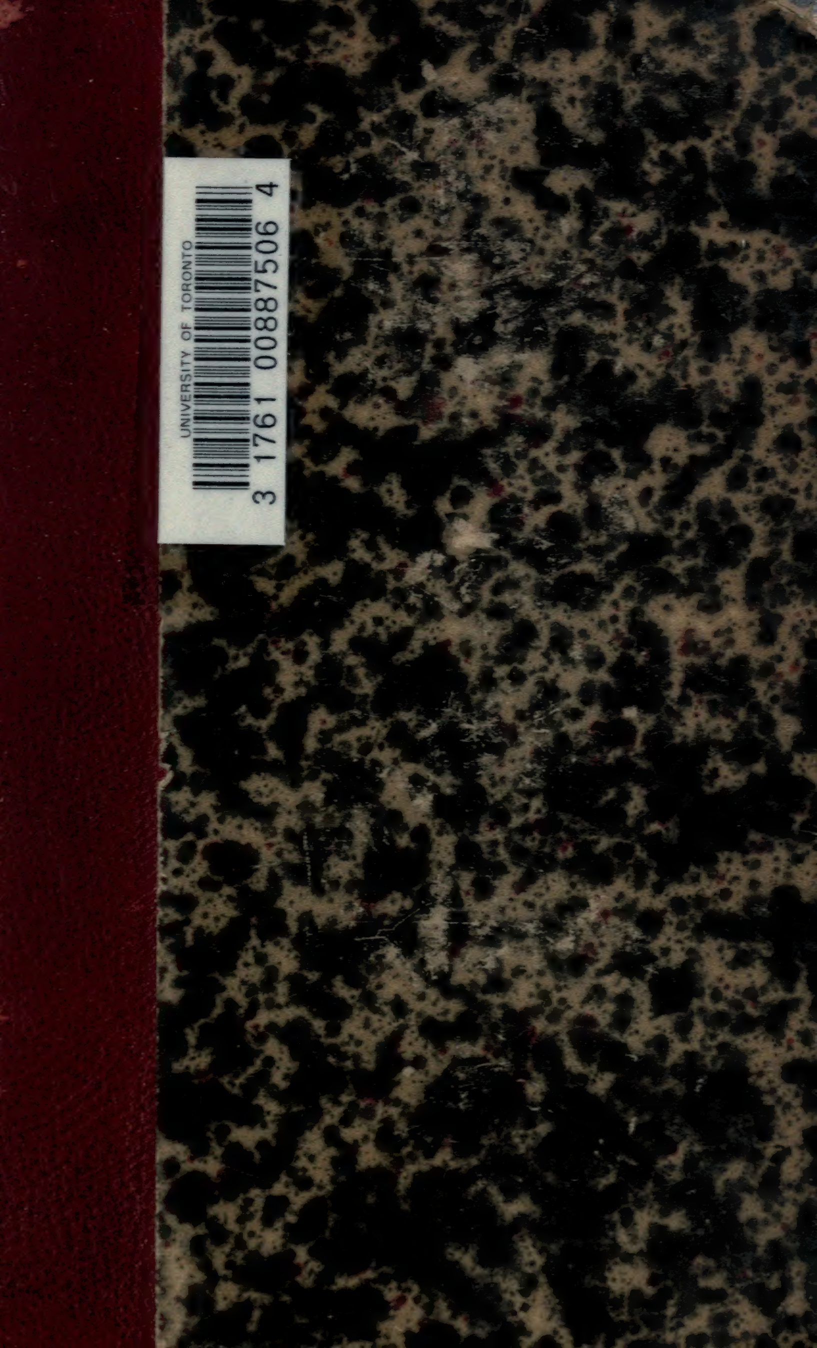
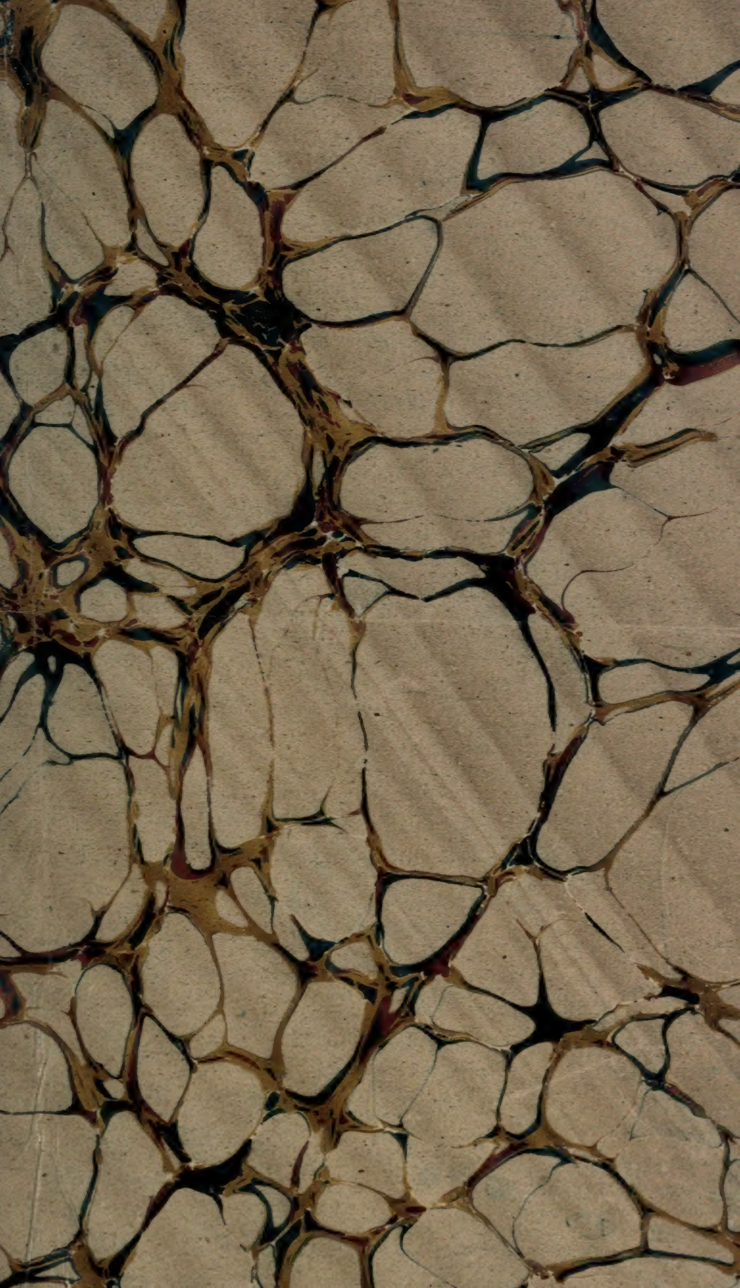
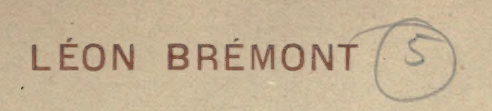



ERQUIEM
SELLER
RUE SCRIBE
BEAVER ST





LÉON BRÉMONT

# L'ART DE DIRE LES VERS

PARIS
LIBRAIRIE CHARPENTIER ET FASQUELLE
EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR
11, RUE DE GRENELLE, 11

1903

# L'ART DE DIRE LES VERS

## OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

---

Le Théatre et la Poésie (*Épuisé*).

*En préparation :*

Du Conservatoire au Théatre libre.

---

*Il a été tiré* 25 *exemplaires de cet ouvrage sur papier de Hollande, dont* 15 *numérotés.*

LÉON BRÉMONT

# L'ART DE DIRE LES VERS

Suivi d'une ÉTUDE et d'une CONFÉRENCE

SUR

L'ADAPTATION MUSICALE

PARIS
Librairie CHARPENTIER et FASQUELLE
EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR
11, RUE DE GRENELLE, 11

1903

# L'ART DE DIRE LES VERS

## AVANT-PROPOS

Quelques fragments de ce livre ont paru, il y a une dizaine d'années, dans *La Revue dramatique et musicale* (1), ou, plus tard, dans *La Vie théâtrale* (2), mais ils ne contenaient alors que des bribes d'idées sur la diction poétique et n'appartenaient pas à un travail suivi.

Cependant l'une de ces études trop sommaires, jointe en 1894 à mon volume *Le Théâtre et la Poésie*, eut l'honneur d'être remarquée par les poètes et les critiques.

En revenant, cinq lundis de suite, dans ses feuilletons du *Temps* (3), sur la question de l'**e** muet, Francisque Sarcey attira l'attention sur mon petit livre et me valut un certain nombre d'articles curieux, ou de lettres intéressantes, non pas seu-

(1) *La Revue dramatique et musicale*, n° 4 (22 mai 1893) et suivants.

(2) *La Vie théâtrale*, n° 57 (25 avril 1898).

(3) *Le Temps* des 3, 9, 16, 23, 30 juillet 1894.

lement de la part des poètes et des phonétistes français, mais encore de quelques professeurs et littérateurs étrangers.

J'avais écrit dans mon chapitre sur la valeur de l'**e** muet les lignes suivantes :

« Les critiques anglais ou allemands n'ont « peut-être méconnu si souvent le vers français « que par leur impuissance à sentir la souplesse « dont l'**e** muet enrichit notre poésie.

« Être incomparablement polyglotte, savoir « tous les idiomes de la terre n'est pas d'un bien « grand poids dans la question !

« Les longueurs des *muettes* — je garde ce mot « pour plus de commodité, mais il est inexact, « puisque je veux prouver que ces syllabes ne « sont muettes que par l'élision — les longueurs « des muettes, dis-je, ne se mesurent point au « compas : c'est précisément en apportant des « quantités variables à la mesure du vers que l'**e** « muet devient un instrument d'une délicatesse « toute spéciale.

« Pour le manier habilement il faut, sinon être « né sur le sol de France, du moins avoir été « bercé dans l'amour de notre rythme natio- « nal, etc., etc... »

Il paraît que j'avais calomnié les Allemands ! C'est ce que m'a, très courtoisement, écrit M. Ed. Koschwitz, recteur de l'Université de Greifswald, qui avait organisé en Poméranie (!!) des conférences sur la « Phonétique française » et qui m'a indiqué des ouvrages en langue alle

mande dont les observations sont conformes aux miennes.

De son côté, M. Charles Marelle, professeur de littérature au lycée Victoria et à l'Académie Humboldt, à Berlin, m'adressa un article paru en 1889 et qui résumait une « communication à la Société des langues modernes à Berlin » en réponse au livre de M. Paul Passy : *Le Fransais parlé.*

Cet article était tout entier sur l'**e** muet, et le professeur y soutenait quelques-unes des idées que je développais après lui : je ne regrette qu'à moitié de n'avoir pas connu ce travail plus tôt, car cela m'eût empêché de croire assez fortement à l'utilité du mien, mais je suis heureux de m'appuyer, aujourd'hui, sur l'opinion de ce remarquable linguiste.

J'écrivais encore en 1893 :

« On ne saurait trop le répéter, puisque « élèves et professeurs n'ont pas l'air d'y songer : la prononciation de l'**e** muet est devenue, « à proprement parler, la grande difficulté dans « la diction des vers ; et tous les instincts d'ar- « tiste qui mènent à la cadence harmonieuse, au « rythme parfait, se rencontrent chez les diseurs « qui ont cet instinct-là !

« Pénétré de cette conviction, depuis long- « temps déjà, et plus profondément de jour en « jour, j'ai voulu, au moment d'entreprendre « cette partie de mon travail, voir et comparer « ce que les spécialistes pouvaient avoir formulé « à ce sujet. J'ai été stupéfait !

« Dans les traités de diction que j'ai lus, et « même dans les livres sur le rythme (sauf dans « l'ouvrage déjà cité de M. Robert de Souza), il « n'en est pour ainsi dire pas question. Quand « on y parle des muettes, c'est surtout au point « de vue de l'élision, ou bien de la rime fémi- « nine ; mais on n'y constate pas de quelle sou- « plesse, de quel vague charmant, l'**e** muet a doté « la poésie française, lorsqu'il a sa valeur dans « le corps même du vers, etc... »

Je croyais bien connaître *L'Art de la lecture* et toutes les belles études d'Ernest Legouvé sur la diction ; je savais qu'il avait parlé souvent des muettes à la fin du vers féminin ; j'avais omis de relire une ou deux pages d'un chapitre intitulé : « En sortant de la Sorbonne » et dans lequel l'importance de l'**e** muet, dans le corps du vers, est rapidement, mais aussi très finement indiquée !

Ceci dit, et ma confession faite, me sera-t-il permis de revendiquer, à mon profit, le mince mérite que j'ai pu avoir !

J'ai, le premier, essayé de définir les principales variétés de l'**e** muet, et de leur donner une valeur aussi précise qu'il est possible de le faire avec d'aussi fuyantes matières ; en séparant l'art lyrique de l'art dramatique dans la diction, j'ai nettement montré, je crois, que cette voyelle, qui n'avait guère chez les classiques que la fonction d'une mesure, d'un temps marqué, prenait chez les romantiques une incomparable valeur d'harmonie !

Si, par là, je me crois autorisé à revendiquer une part dans les éloges qu'à ce propos quelques critiques ou poètes se sont distribués entre eux, je suis en même temps très heureux de remercier les écrivains qui m'ont donné une petite place dans leurs travaux : M. Edmond Bailly qui, dans *La Revue générale internationale*, parle de « musique et de poésie » avec tant de compétence, le professeur A.-G. Van Hamel, dont je me suis fait traduire l'article paru dans le journal hollandais *Le Théâtre* (1), et enfin M. Robert de Souza, l'un des premiers spécialistes en ces matières, qui me semble avoir dit sur l'**e** muet, dans *Le Mercure de France* (2), des choses tout à fait complètes et définitives, puisqu'en défendant le passé de la poésie française il se garde d'en engager l'avenir !

L'approbation de ces écrivains, l'appui que j'ai trouvé dans leurs travaux, m'ont encouragé à entreprendre un ouvrage étendu sur l'art de dire les vers.

J'ai donc coordonné, augmenté, complété autant que possible les fragments déjà publiés ; j'y ai joint, dans un ordre déterminé, des études sur le rythme, la rime, le mouvement, sur tout ce qui a rapport à l'interprétation des poètes, et c'est le résultat de ces études que je présente aujourd'hui.

J'espère qu'une chose pourra sembler nouvelle

(1) Numéro du 1er novembre 1894.
(2) N° 61, janvier 1895.

1.

et essentielle dans ce volume : c'est la très nette distinction que j'y établis, sans cesse, entre l'art dramatique et l'art lyrique, toujours confondus dans les traités de diction. J'essaie d'y montrer en quoi leurs éléments diffèrent dans leur essence ; comment il faut les séparer dans l'expression, et cette distinction m'amène fatalement à combattre les méthodes d'enseignement trop étroites que je vois employer chaque jour.

Il me paraît indispensable, à ce propos, d'insister sur un point que j'ai trop rapidement indiqué, et, tout en m'excusant de parler de moi, je tiens à répondre tout de suite à des objections possibles ; je tiens à repousser, à l'avance, le reproche de méconnaître ce qu'il y a de durable, et même de définitif dans l'enseignement des maîtres du théâtre, en ce qui concerne les grands classiques du dix-septième siècle.

Cet enseignement je le connais, je sais quelles en sont les ressources et aussi les limites : dans *La Revue d'art dramatique* (1), et dans un livre (2) qui a précédé celui-ci, j'ai dit longuement ce que fut l'enseignement de Régnier, dont j'étais l'élève au Conservatoire : j'ai vu professer Monrose et l'admirable comédien Delaunay ; à l'Odéon, pendant plusieurs années, j'ai étudié le répertoire classique sous la direction d'un vieux comédien dont les conseils étaient réellement pré-

(1) Numéro du 1er décembre 1892.
(2) *Le Théâtre et la Poésie.*

cieux (1); il avait été, je crois, l'élève de Samson, mais, dans tous les cas, son enseignement, basé sur le mouvement, était d'une rare solidité.

Avec tous ces maîtres, avec E. Legouvé, avec Dupont-Vernon, avec tous les professeurs du Conservatoire, je dirai une fois de plus, et aussi nettement que possible : qu'il faut mettre en garde les élèves comédiens contre l'emploi et l'abus d'une mélopée inutile, d'une chanson non justifiée par les textes, qu'on doit proscrire les endormantes musiques où se complaisent, au début de leur carrière, les jeunes gens trop préoccupés de l'harmonie des phrases.

Pour faire jaillir des mots la comédie ou le drame, il faut remplir ces mots de vie et de passion ; on y parviendra par la force et la profondeur de la pensée, jamais par l'intensité ni même par la qualité du bruit.

Je répéterai encore que : donner l'inflexion juste et nette, aller jusqu'au bout de l'idée, jouer la situation, garder le mouvement, telles doivent être les préoccupations du jeunè comédien ; à tout cela le vague des sonorités n'ajoute rien !

Mais je n'ai pas entrepris de redire tout ce qui a été dit déjà — et souvent très bien — sur ces matières : je ne parlerai donc de Molière et de

(1) On l'appelait « le Père Rey » : il était célèbre au théâtre par son parler fort gras, mais aussi par sa connaissance approfondie du répertoire classique. Dans sa jeunesse il avait joué, à la Comédie-Française, Tartuffe à côté de Mlle Mars, mais il paraît que chez lui le comédien était fort loin du professeur.

Corneille que par comparaison ; ces études, plus spéciales, ne combattront jamais l'enseignement classique, elles essaieront de le compléter, un peu comme un cours d'harmonie faisant suite à des leçons de solfège.

Pour réussir dans une pareille tâche, il aurait fallu peut-être la collaboration d'un poète, d'un professeur — j'entends un professeur de littérature — et d'un comédien ; je n'avais que l'expérience — déjà fort longue — que j'ai acquise dans l'exercice de ma profession, mais je me suis défendu de tout demander à cette expérience ; j'en ai contrôlé les effets par des lectures nombreuses, et j'ai cherché à faire la part de tous les éléments que cultive spécialement chaque groupe de diseurs : la rime et le rythme pour les poètes, le sens et l'analyse pour les professeurs, le mouvement et l'inflexion pour les gens de théâtre !

Si, dans l'esprit des littérateurs, je puis faire naître d'utiles réflexions sur l'articulation des consonnes ou l'émission des voyelles, si je puis donner à quelque comédien la notion du mode ternaire, par exemple, ou de quelque autre forme prosodique, je n'aurai pas perdu ma peine.

Paris, le 5 avril 1903.

## CHAPITRE PREMIER

### LA POÉSIE ET LE THÉATRE

Jusqu'à ces dernières années la récitation ou la lecture des vers en public n'avait guère été pratiquée que par les poètes et les comédiens ; la mode des conférences a fait naître une troisième variété d'interprètes qui ont revendiqué. quelquefois. la première place dans l'estime des connaisseurs.

On peut penser que professeurs. poètes. comédiens, en apportant une somme de qualités et de défauts. pour ainsi dire *professionnnels*. forment trois écoles différentes, et qu'il ne serait pas inutile de les comparer rapidement entre elles. afin de tirer de cette comparaison quelques conclusions pratiques pour l'étude de la diction.

Dans l'exercice de cet art, le poète brille surtout par le sens juste des rythmes. par une manière harmonieuse et colorée de lier et de balancer les phrases entre elles, mais il tombe facilement dans la psalmodie. et il est trop souvent trahi par son inexpérience dans l'art de dire

à haute voix ; en outre, ses convictions littéraires, ou ses préjugés d'école, lui interdisent parfois l'interprétation d'autres œuvres que les siennes.

Je n'ignore certes pas que des diseurs comme M. Jean Richepin ou M. Edmond Rostand échapperaient à ces reproches, mais je ne parle ici que d'une manière très générale, et je m'efforcerai, d'ailleurs, de ne citer des noms que lorsqu'il me sera permis de les admirer ; du parallèle entre deux personnalités connues je pourrais quelquefois tirer une démonstration plus facile, mais c'est là le privilège de la critique, et, quelque regret que j'en puisse éprouver, je devrai souvent me priver de certains arguments plus précis, plus limpides, plus vivants, et m'abstenir de ces comparaisons.

Si nous passons des poètes aux professeurs, c'est donc un peu de parti pris, et très sommairement, que je constaterai, chez ceux-ci, les caractères de la diction ; elle sera très claire, très raisonnable, très étroitement liée au sens de la phrase, mais souvent assez sèche et sans beaucoup de vie ni de couleur.

Et maintenant, si nous examinons les comédiens avec leurs dons naturels, les ressources d'expression amassées dans la pratique de leur métier, il y a bien des chances pour que leur supériorité s'affirme d'une manière incontestable ; ils ont, en général, l'instrument, la voix avec sa qualité et sa force, ils ont (ils devraient avoir) la souplesse qui s'acquiert ou se développe au con-

tact de textes variés : à ces qualités s'ajoute, si je parle des femmes, le charme de la personne. Pourquoi donc, avec tout cela, n'arrivent-ils le plus souvent qu'à mécontenter les gens de goût et à faire souffrir les poètes ?

Dans les concerts, dans les soirées mondaines, on entend quelquefois chanter remarquablement ; pourquoi donc est-il si rare d'entendre dire des vers tout à fait bien ? pourquoi telle de nos artistes dont la réputation est solidement établie, dont le nom est célèbre, est-elle incapable de dire un sonnet à la satisfaction d'un véritable ami de la poésie ?

Depuis quelques années, je le sais, des progrès ont été faits ; grâce à la belle initiative d'un poète, on a multiplié les séances poétiques au théâtre de l'Odéon, au théâtre Sarah-Bernhardt, à la Bodinière, et l'audace de M. Catulle Mendès a porté tout de suite ses fruits, puisqu'il s'est formé, pour ces auditions, un public fidèle et enthousiaste et puisqu'en perfectionnant certains diseurs elles ont pu peut-être en révéler d'autres !

Il n'en demeure pas moins vrai que la plupart des élèves du Conservatoire entrent à la Comédie-Française ou à l'Odéon sans savoir dire les vers, que leurs études premières ne les y préparent qu'insuffisamment, et que, s'ils n'ont pas été marqués d'un signe pour adorer et servir la poésie, s'ils n'ont pas reçu de rares instincts poétiques, ils sont condamnés à rester médiocres et balbutiants dans un art qui peut être considéré

comme le point le plus élevé des études d'un comédien.

Où sont donc les causes de cette infériorité dans l'interprétation ?

Où sont les lacunes de l'enseignement ?

Je crois les apercevoir, très nettement, dans la confusion constante de deux genres différents, ou, plutôt encore, dans l'absorption d'un genre par l'autre : c'est parce qu'on mélange sans cesse l'élément dramatique et l'élément lyrique, c'est parce qu'on n'établit jamais la ligne de démarcation qui les sépare l'un de l'autre, en un mot c'est parce que le théâtre absorbe la poésie, c'est surtout pour ces raisons que les poètes sont si souvent trahis par leurs interprètes et que les comédiens ne sont pas toujours, comme ils devraient l'être, les maîtres incontestables dans l'art de dire les vers !

Il résulte de cette confusion que le jeune comédien, mal préparé pour le répertoire romantique, ne l'est plus du tout pour les tâches qu'il aura à remplir à côté ou en dehors du théâtre.

Pourtant, aux anniversaires, il récitera une ode en l'honneur d'un maître disparu ; à une inauguration de statue, il lui faudra célébrer en strophes éclatantes la renommée d'un grand homme ; dans les salons, on lui demandera de dire un des chefs-d'œuvre de nos poètes contemporains ; dans les concerts, il devra quelquefois préparer, commenter, soutenir les inspirations de Beethoven, de Mendelsohn, de Félicien David, de Saint-

Saëns, de tous ces illustres musiciens qui ont demandé l'appui de la poésie pour expliquer leur œuvre ou pour la développer.

Peut-être même aura-t-il à dire des vers sur la musique elle-même dans ces adaptations musicales dont je parlerai, à la fin de ce livre, puisque le public semble goûter un vif plaisir à cette union de la musique et de la poésie.

Rien ne l'a préparé à tout cela, et la nécessité où se trouve son professeur de lutter, pour l'étude des classiques, contre les sonorités indécises est un obstacle de plus au développement de ces facultés particulières.

Voyons donc quelles sont les exigences de la poésie française, en quoi le lyrisme se distingue du théâtre, comment aussi il s'y ajoute parfois, et cessons de confondre des formes qui ont chacune leur caractère propre !

---

## CHAPITRE II

### L'ART DRAMATIQUE ET L'ART LYRIQUE

Dans les dernières années de son enseignement au Conservatoire, Régnier eut un élève qui faisait la joie de la classe par les gestes et les jeux de physionomie dont il soulignait tous les mots : c'était une fête pour nous de l'entendre dire Crispin des *Folies amoureuses* ! Lorsqu'il arrivait à ces vers :

Quand on veut, voyez-vous, qu'un siège réussisse,
Il faut premièrement s'emparer des dehors,
Connaître les endroits, les faibles et les forts.
Quand on est bien instruit de tout ce qui se passe,
On ouvre la tranchée, on canonne la place :
On renverse un rempart, on fait brèche aussitôt,
On avance en bon ordre et l'on donne l'assaut... (1)
etc..., etc...

Rien ne saurait donner une idée de la mimique effrénée à laquelle il se livrait ; il accompagnait

(1) REGNARD.

ce texte d'une débauche d'harmonies imitatives dont l'effet comique était irrésistible : il tirait le canon, sonnait la charge, il livrait à lui seul une bataille formidable !

J'ai voulu, par ce souvenir plaisant, montrer à quels incroyables excès peuvent aboutir quelques-unes des qualités les plus réelles pour les gens de théâtre : la faculté de mettre des choses en scène, de voir les êtres en action, de rendre le mouvement de la vie.

Car ce sont ces qualités, précisément, qui se tournent en insupportables défauts quand elles n'ont pas de mesure, quand elles cherchent à s'imposer où elles n'ont que faire !

Dans l'interprétation des poètes, l'emploi de ces qualités est très restreint, et les erreurs des comédiens peuvent se ramener à un défaut qui domine tous les autres et qui peut s'appeler : *La manie d'extérioriser* (1) !

(1) De nombreux fragments de ces études sont anciens déjà. Dans les numéros du *Temps* des 3, 9, 16, 23, 30 juillet 1894, dans un numéro du 18 juillet 1898, M. Sarcey en a parlé longuement, il en a fait d'importantes citations. Il m'a nommé, d'ailleurs, avec la plus grande bienveillance et les plus grands éloges, et je lui en demeure extrêmement reconnaissant : mais il ne pouvait répéter mon nom à chaque paragraphe ou même à chaque article. Je tiens donc à dire que je ne fais ici que reprendre mon bien et que je n'emprunterai rien au célèbre critique sans le citer. Quand il dit, dans son article du 18 juillet 1898, que le mot « extérioriser » est de moi, je puis ajouter que tout ce qui suit est également de moi, et je dois le faire pour éviter une équivoque qui s'est présentée à ce même propos.

Je ne prétends pas que les diseurs de vers aillent aussi loin que l'élève de Régnier, mais je dis que c'est trop, beaucoup trop déjà, de mettre la main sur son cœur pour dire, dans *le Vase brisé* :

> Souvent aussi la main qu'on aime,
> Effleurant le cœur, le meurtrit (1) ;

et ce geste je l'ai vu faire à une comédienne « de grand talent », comme si ce cœur-là ne pouvait être que le sien !

Je vais donner, tout de suite, quelques exemples qui se rapporteront à cette déplorable habitude de tout extérioriser et j'y reviendrai sans cesse dans ces pages ; mais je ne procéderai pas, pour le choix de ces exemples, comme je l'ai fait pour notre Crispin du *Légataire universel* ; je ne les demanderai pas à un débutant excentrique, ou à quelque fou sans notoriété, mais à des artistes connus et quelquefois célèbres, dont je tairai les noms, bien entendu.

Toutes les sottises, tous les manques de goût, de mesure, de sensibilité poétique, que j'ai notés, si invraisemblables qu'ils puissent être, je les donne comme des produits d'une diction qui peut presque être nommée officielle, pour avoir passé par le Conservatoire, et s'être épanouie dans les théâtres subventionnés.

(1) SULLY-PRUDHOMME.

J'écoute ces vers de M. Sully-Prudhomme :

On voit dans les sombres écoles
Des petits qui pleurent toujours.

Voilà qui est clair ; il est bien inutile de connaître la suite pour donner leur vraie valeur à ces deux vers-là : sachant qu'ils sont de Sully-Prudhomme, on les lirait bien à première vue ; on n'ignore pas, en effet, que ce poète ne vient pas nous raconter des histoires ; il ne cherchera qu'à exprimer des sentiments, surtout dans une pièce qui porte ce titre : *Première solitude.*

Mais non, le récitant nous dit cela, en majeur, d'un petit ton détaché et indifférent, comme s'il commençait une fable de La Fontaine :

Un jour sur ses longs pieds allait je ne sais où
Le héron au long bec emmanché d'un long cou.

Pas une minute il ne semble se douter que le sens de cette pièce peut se résumer dans ces deux mots : « pauvres petits », que ce sont ces deux mots : « pauvres petits », qu'il doit nous faire entendre comme en sourdine (et en mineur !), dès le premier vers, qu'ils reviendront, sans cesse, comme une obsession, à chaque strophe, à chaque vers, même à ceux-ci où mon diseur va être complètement ridicule :

Ils sont doux, ils donnent leurs billes,
Ils ne seront pas commerçants.

S'il y a un sourire dans ce vers, c'est encore un sourire de tristesse : « pauvres petits ! Ils ne comprendront rien à la vie ; ils ne sauront pas être pratiques. »

Ils ne seront pas commerçants.

Peut-on penser qu'un tel poète, dans un pareil sujet, ait cherché un trait comique ?

Comme les mauvais diseurs de vers, celui-ci est hypnotisé par les mots : « blouses », « pantalons », « chaussures » ; il fait un sort à toutes les petites expressions de détail qu'il rencontre et, au lieu de répandre également l'idée générale dans la monotonie des strophes, il l'éparpille sans cesse par le geste et par l'inflexion.

Pour dire cette poésie il faudrait, sans doute, selon l'expression du poète, avoir en soi « une âme invisible et présente ».

J'ai dans mon cœur, j'ai sous mon front
Une âme invisible et présente :
Ceux qui doutent la chercheront :
Je la répands pour qu'on la sente (1).

Il faudrait répandre son âme sur les dix-huit premiers vers de *Première solitude* sans la crainte d'être monotone, en s'efforçant seulement de ne pas *déchirer l'enveloppe* et peut-être, après un léger silence, pourrait-on simplement accentuer, par

(1) Sully-Prudhomme.

un peu plus de profondeur, ces deux derniers vers de la cinquième strophe :

Ces enfants n'auraient pas dû naître.
L'enfance est trop dure pour eux !

Dans l'étude de cet art, nous insisterons peut-être sur le vers, la phrase, la *strophe de valeur*, mais nous y chercherons *le mot de valeur* beaucoup plus rarement que dans les études classiques ; en tous cas nous nous garderons de mettre cette valeur sur un mot qui n'en a aucune, et de commettre le plus ridicule des contre-sens pour avoir sacrifié à ce mot le mouvement poétique d'une période.

Écoutez la délicieuse pièce de M. André Theuriet, *Brunette* ; un amant délaissé nous dit sa peine.

Voici qu'avril est de retour,
Mais le soleil n'est plus le même
Ni le printemps, depuis le jour
Où j'ai perdu celle que j'aime.

Notre diseur met toute sa joie, une gaîté débordante sur le premier vers, parce que ce joli mot « avril » l'y entraîne, et il ne sent pas que ce vers est tout plein de mélancolie comme le reste.

Voici maintenant la Muse de la *Nuit d'octobre* qui parle :

Les moissons pour mûrir ont besoin de rosée ;
Pour vivre et pour sentir, l'homme a besoin des pleurs ;

La joie a pour symbole une plante brisée,
Humide encor de pluie et couverte de fleurs (1).

Regardez-la, cette Muse, voyez comme elle s'épanouit sur ce troisième vers :

La joie a pour symbole une plante brisée,

et quel délicieux sourire elle nous offre sur ces mots : « couverte de fleurs ! » Et elle donne des leçons, cette Muse, et voilà ce qu'elle va enseigner aux jeunes imprudents qui la consulteront !

Je sais combien tout cela est stupide et peut sembler indigne, à première vue, d'être relevé dans une étude sérieuse, mais comment ne pas en parler puisque de pareilles insanités nous frappent tous les jours.

Je passe rapidement sur le grand artiste qui nous pleure le *Crucifix* de Lamartine, qui sanglote entre les strophes et fait un drame de ce que le poète a appelé tout particulièrement une méditation. Je n'insiste pas sur l'acteur, habile ! qui transforme *Les Petites Vieilles* de Baudelaire en un monologue de café-concert ! Le malheureux ! On lui confie une eau-forte de Rembrandt, il nous rend, très ingénument, la caricature d'une feuille à un sou ! Mais ce que je cherche à constater dans tous ces exemples, c'est un désir immodéré de toujours *jouer la comédie*, un besoin indiscret d'être toujours en

(1) Alf. de Musset.

scène, et surtout l'incompréhension absolue de ce que peut être l'action extérieure dans une récitation poétique.

J'ai dit que l'expérience, acquise dans la profession, et certains dons naturels chez les gens de théâtre, créaient au comédien des ressources qui manquaient aux autres diseurs ; je ne m'en dédis pas et je n'irai pas jusqu'à prétendre que ces ressources doivent rester sans emploi, mais je crois qu'elles profiteront surtout aux artistes qui sauront les tenir en réserve, qui n'en feront usage qu'à bon escient et dans la plus juste mesure, comme dans l'exemple suivant :

Un poète regrette les Fées et les douces Princesses aux cheveux d'or ; si nous vivions, dit-il, au temps bienheureux de Peau-d'âne, de Cendrillon, ou de la Belle au bois dormant :

De perles, de rubis, et de roses coiffée,
Portant tes cheveux blonds derrière toi flottants,
Comme un manteau soyeux, tu serais une fée,
Et ta robe aux longs plis serait couleur du temps (1) !

Ce dernier vers contient une licence, ou tout au moins une sorte d'ellipse ; ici c'est à l'interprète qu'il appartient de remplacer les mots absents et de mettre, pour ainsi dire, dans l'expression, le bleu qui manque dans la phrase ; tant mieux, alors, si le diseur est jeune, si c'est

(1) Ed. Rostand, *les Musardises.*

un Delaunay; il saura répandre sur ce vers la lumière qu'il exige et ses qualités d'acteur lui permettront de l'exprimer tout entier!

Empruntons maintenant au même auteur une autre pièce très souvent récitée dans les concerts et les salons : *la Brouette*.

En quelques mots voici le sujet :

Jésus « s'en vient un peu voyager sur la terre » avec saint Pierre ; il rencontre dans un bois une pauvre vieille qui voudrait « ramasser du soleil » pour son petit enfant malade ; Pierre se moque de cette folie, mais Jésus, après avoir interrogé la vieille, dit à l'apôtre :

> On ne sait pas ce que l'amour des simples peut !

et Pierre reste confondu de voir s'éloigner la pauvre femme :

> Emportant le soleil dans son humble brouette.

Il y a dans ce morceau de quoi apprendre tout l'art de la diction ; comédiens, poètes et professeurs y rencontreraient tour à tour l'emploi de leurs qualités les meilleures, puisque vie, mouvement, couleur, harmonie, précision ou pittoresque du détail, tout s'y trouve ; cela va du réalisme le plus minutieux au lyrisme le plus sonore, et je l'ai choisi précisément parce qu'il renferme les dons *de théâtre* qu'on admire dans l'auteur de *Cyrano* et parce qu'il faut faire ici,

très soigneusement, la part de chaque élément.

M. Rostand est un merveilleux diseur ; il frémirait en entendant ce que les comédiens peuvent faire d'une poésie qui semble écrite pour eux.

Jésus, Pierre et la vieille parlent tour à tour ; il faut *les évoquer* par des différences de ton, cela n'est pas douteux ; mais nous pensons que ces évocations vont se faire discrètement, avec distinction, avec un peu de goût; nous avons compté sans la tentation de jouer, comme on dit dans l'argot du théâtre, *un rôle à tiroirs !*

L'acteur va prêter à saint Pierre une rudesse exagérée, il lui donnera des allures de portefaix ; et ce sera bien autre chose quand il fera parler la vieille : il courbera l'échine, prendra une voix éraillée, cassée, tremblante, et l'âge même de l'interprète ne le mettra pas à l'abri de ces grimaces ridicules ; j'ai pu les noter, un jour, chez une comédienne aussi marquée que pouvait l'être la femme « à la brouette » elle-même. C'est ainsi que d'anciens jeunes premiers, de bons vieux comédiens de soixante-dix ans, s'ajoutent des rides pour représenter un homme de cinquante ans !

Dans ces mesquines préoccupations, tout ce qui est capital disparaît. Ce vers :

> Et la vieille reprit avec foi sa besogne!

qui, pourtant, dans le texte, est isolé du reste

par des blancs, n'est pas détaché largement comme le sens l'impose ! Aucune différence de forme ne s'affirme entre les vers qui agissent, ou qui décrivent, et les derniers vers du morceau ; et pourtant ceux-là peuvent être hachés, empiéter les uns sur les autres, avoir des césures vagues et des coupes variées ; mais, à la fin, le lyrisme arrive et tout redevient large, abondant, et soutenu :

Soudain, il s'arrêta
Presque aussi confondu que quand le coq chanta.
Car la vieille marchait maintenant sous les branches,
Et les rayons restaient entre les quatre planches
Et les rayons, dans l'ombre, étincelaient encor,
Et paraissant pousser devant elle un tas d'or,
Sans s'étonner, la vieille, impassible et muette,
Emportait le soleil dans son humble brouette.

Ces six derniers vers sont enveloppés dans un mouvement uniforme, ils seront dits presque sans nuances, mais d'une voix que la croyance au miracle rendra vibrante et enflammée.

Dans la poésie très connue de M. François Coppée : *l'Evangile*, on voit également Jésus et Pierre avec un vieux mendiant : ici, plus encore que dans *la Brouette*, peut-être, il faut se contenter *d'évoquer* les personnages, il ne faut pas les *mettre en scène !* Et si l'on me demande lequel il faut placer au premier plan, je crois pouvoir répondre, que, dans l'une et l'autre pièce, c'est Jésus, puisque l'idée divine les domine toutes les deux.

Dans *l'Evangile* il suffira donc d'atténuer un peu la voix pour dire le couplet où se trouve ce vers :

Mais, tu le vois, je suis faible et brisé par l'âge ;

comme il suffit de donner à Pierre un ton plus lourd et plus prosaïque, en réservant pour Jésus l'harmonie, la grandeur et l'onction.

C'est une question de plans ou de valeurs, au sens que les peintres attachent à ce mot, lorsqu'ils l'emploient au pluriel : *les valeurs*, et c'est affaire de goût, de tact et de mesure !

On voit, par quelques-uns de ces exemples, que le lyrique et le dramatique peuvent se confondre dans une pièce de vers, comme ils se confondent dans *Ruy-Blas*, dans *Hernani* et dans tout le théâtre en vers de V. Hugo, dans *la Nuit d'Octobre* d'Alf. de Musset, dans *Cyrano*, *la Samaritaine* et *l'Aiglon* ; c'est au diseur qu'il appartient de les distinguer l'un de l'autre et de donner à chaque élément sa part d'intérêt ; mais dans les morceaux détachés, ou les poèmes, c'est le lyrisme et le lyrisme seul, que nous rencontrerons le plus souvent, et c'est lui que je veux maintenant chercher à définir et à mettre en valeur !

---

## CHAPITRE III

### LE LYRISME

Dans ses leçons sur « l'Évolution de la poésie lyrique », M. Ferdinand Brunetière nous dit que « la poésie lyrique est l'expression des sentiments « personnels du poète traduite en des rhythmes « analogues à la nature de son émotion ; vifs et ra- « pides comme la joie, languissants comme la tris- « tesse, ardents comme la passion, et tour à tour « enveloppants, câlins, voluptueux, ou, au con- « traire, désordonnés, heurtés, et discordants « comme elle ».

Quels mots affirmeraient davantage la nécessité de dire *à haute voix* les vers des poètes ? Comment la simple lecture, la lecture silencieuse nous rendrait-elle les rythmes différents, l'enveloppe, la volupté, les caresses des phrases, ou, au contraire, leur désordre et leur discordance ? Comment, à elle seule, sans le secours de la voix, pourrait-elle reconstituer toute l'émotion du poète ?

Mais, précisément, ce que nous cherchons dans les œuvres du lyrisme, c'est leur réalisation sonore, et pour cette fin, la belle définition critique de M. Brunetière ne nous suffit pas.

Il nous explique à merveille quelles causes ont fait naître les œuvres, comment s'est formé l'esprit qui les a conçues, et sur certains points spéciaux il fixe nos idées, mais notre étude est d'ordre plus pratique et nous trouvons dans ce même ouvrage, sur l'évolution du lyrisme, des citations qui se rapporteront bien mieux à notre sujet et au but que nous nous proposons !

Sainte-Beuve a écrit :

« Un poète lyrique..., c'est une âme à nu qui « passe et chante au milieu du monde, et, selon « les temps, et les souffles divers, et les divers « tons où elle est montée, cette âme peut rendre « bien des espèces de sons. »

De son côté Lamartine a dit, dans une préface à ses *Recueillements* :

« ... Je n'ai fait des vers que comme vous chan- « tez en marchant, quand vous êtes seul et débor- « dant de force, dans les routes solitaires de vos « bois. Cela marque le pas et donne de la cadence « aux mouvements du cœur et de la vie... »

Oui, c'est bien ainsi que nous concevons le lyrisme : c'est une âme qui chante, et ce chant donne de la cadence aux mouvements du cœur et de la vie.

Ces définitions nous séduisent tout à fait, mais quelle en sera l'application dans l'art de dire ?

Prenons, dans le plus grand de nos lyriques, une pièce qui me semble un modèle du lyrisme :

Puisque j'ai mis ma lèvre à ta coupe encor pleine,
Puisque j'ai dans tes mains posé mon front pâli,
Puisque j'ai respiré parfois la douce haleine
De ton âme, parfum dans l'ombre enseveli ;

Puisqu'il me fut donné de t'entendre me dire
Les mots où se répand le cœur mystérieux :
Puisque j'ai vu pleurer, puisque j'ai vu sourire
Ta bouche sur ma bouche et tes yeux sur mes yeux

Puisque j'ai vu briller sur ma tête ravie
Un rayon de ton astre, hélas ! voilé toujours ;
Puisque j'ai vu tomber dans l'onde de ma vie
Une feuille de rose arrachée à tes jours ;

Je puis maintenant dire aux rapides années :

Passez ! Passez toujours ! Je n'ai plus à vieillir !
Allez-vous en avec vos fleurs toutes fanées ;
J'ai dans l'âme une fleur que nul ne peut cueillir !

Votre aile en le heurtant ne fera rien répandre
Du vase où je m'abreuve et que j'ai bien rempli.
Mon âme a plus de feu que vous n'avez de cendre !
Mon cœur a plus d'amour que vous n'avez d'oubli (1) !

Le morceau se divise nettement en deux parties, les subdivisions que j'ai indiquées étant beaucoup moins précises et leur importance étant d'ailleurs très relative.

Dans ces vers, tout, pour le diseur, est subor-

(1) Victor Hugo : *Les Chants du Crépuscule.*

donné au mouvement : c'est le sentiment qui marche, qui marche sans cesse, c'est lui qui nous pousse, presque sans arrêt, surtout sans inflexions parasites, jusqu'aux deux derniers vers où tous les autres vont aboutir ; il faut aller à ce but, je ne dis pas le plus vite possible, mais le plus directement !

Chacun des douze premiers vers signifie : « Puisque tu m'as aimé », mais presque rien de plus ; les mots disparaissent ; à peine peut-on en faire sortir un ou deux comme « *pleurer* » et « *sourire* », mais voyez comme ceux-là jaillissent du texte, si vous avez laissé les autres tranquilles, tous les autres, et « *briller* » et « *tomber* » et « *arraché* » ! Les quelques différences de valeurs que vous y mettrez pourront venir des sonorités ou de l'articulation, mais, à tout prix, gardez-vous des inflexions ! L'inflexion de détail, celle que nous poursuivons sans cesse, souvent avec raison, dans la tragédie et dans la comédie, celle sur laquelle s'appuie l'art de la diction dans nos auteurs classiques, l'inflexion de détail, c'est, à proprement parler, la mort du lyrisme !

Songez qu'une conjonction comme « puisque » sert à établir un raisonnement, et que rien n'est moins poétique en soi ! Si vous n'emportez pas cette conjonction, répétée à satiété, dans un mouvement d'enthousiasme, si, par exemple, vous fermez le sens à la fin de chaque vers,

Puisque j'ai mis ma lèvre à ta coupe encor pleine.>

au lieu de l'ouvrir, au lieu de l'épancher comme s'il poursuivait le vers qui va venir :

> Puisque j'ai mis ma lèvre à ta coupe encor pleine<...

fatalement vous donnerez ce qu'on pourrait appeler une inflexion de notaire, vous arriverez à la froideur et à la platitude !

Le propre de l'enthousiasme, c'est de s'exprimer d'un seul jet, sans à-coups, sans secousses, sans déchirures ; je dis : « Ah ! la jolie femme ! » ou encore : « Quel admirable pays ! » Si je module sur le « Ah » ou sur « jolie » ou sur « admirable », c'est que mon émotion est déjà, si je puis m'exprimer ainsi, digérée : elle a passé de l'ordre de la sensation dans l'ordre du raisonnement.

Supposons que les choses de la diction puissent se traduire par un graphique : tous les vers de cette pièce y seraient figurés par des lignes droites, un peu montantes, mais parallèles, avec, si vous voulez, à peine un renflement sur les mots « pleurer » et « sourire » et un peu plus d'épaisseur dans les lignes de la seconde période, où l'enthousiasme aura toute son intensité !

En nous menant, le plus sûrement, au lyrisme, ces lignes droites nous conduiraient en même temps à la simplicité, et je ne vois rien, dans la diction des vers, qu'on puisse mettre au-dessus de la largeur unie à la simplicité !

Est-il donc nécessaire de condamner ici l'appel grossier à l'applaudissement, que j'ai vu faire au moyen d'une violente secousse sur le mot « amour » du dernier vers ? je ne veux pas insister sur des habitudes théâtrales aussi déplorables ; il suffit de les signaler en passant !

Dans l'exemple que j'ai choisi, comme dans beaucoup de poésies lyriques, d'ailleurs, nous sentons clairement que le mouvement a une marche ascendante ; mon graphique le figurerait par des lignes montantes, comme je l'ai indiqué rapidement : mais c'est ici l'occasion de fixer des remarques qui me paraissent très ignorées, d'autant plus qu'elles seront d'une très grande utilité, non seulement pour les diseurs de vers, mais pour tous les diseurs, sans exception, quelle que soit la nature de leurs travaux !

Il y a quelques années, j'eus l'occasion d'entendre, en province, un dominicain doué des plus belles qualités de l'orateur sacré : malheureusement, sa voix, qui était d'un métal et d'une ampleur magnifiques, et qui me parut très saine, se voila rapidement ; la longueur du sermon, l'étendue du vaisseau, la conviction, et surtout la passion du prédicateur expliquaient un certain état de fatigue, mais je sentais que l'aphonie allait venir complète, et, tout en songeant que cet orateur était marqué, comme tant d'autres, pour le Mont-Dore ou Cauterets, il me sembla que je démêlais l'une des causes de cette fatigue exagérée. J'ai dit que sa parole était convain-

cante et passionnée ; il devait donc fatalement rencontrer, comme dans le lyrisme, une certaine quantité de périodes ascendantes. Par malheur, il ne savait pas les manœuvrer, il allait tout de suite au bout de ses moyens, et il s'égosillait en pure perte : il ignorait que la voix de poitrine est celle qui résiste le mieux, et aussi qu'elle est la seule à pouvoir exprimer toute la passion !

En quinze jours on l'aurait guéri de ce défaut qui lui enlevait ses forces et son action.

Depuis, je l'ai souvent rencontré, ce défaut ; il m'a appris qu'il fallait contenir le lyrisme dans certaines limites de la voix, et j'ai pu voir aussi combien il était nuisible, même en dehors de l'éloquence, dans le langage, plus calme et plus mesuré, de la prose théâtrale !

Essayons de faire comprendre par l'écriture ce que l'enseignement oral démontre si facilement.

Je prends mon exemple dans la grande tirade du *Don Juan* de Molière (acte Ier, sc. II) ; au lieu de tout dire sur une seule ligne ascendante, de monter sans cesse vers un seul point d'interrogation, d'employer une octave de votre registre,

quoi tu veux qu'on se lie à demeure au premier objet
qui vous prend < qu'on renonce au monde pour lui < et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ?
*fa* *la* *do*
*do* — — — — — — — — — — — — — — —

redescendez à chacun des membres de phrase sur la même plate-forme.

*do* Quoi tu veux qu'on se lie à demeure au premier objet qui vous prend, *fa*
*do* Qu'on renonce au monde pour lui, *fa*
*do* Et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne. *fa*

Et s'il vous suffit d'employer les ressources de votre voix du *do* au *fa*, je suppose, montez trois fois de suite à ce *fa*, mais n'usez pas maladroitement les notes aiguës de votre clavier : faites des réserves, ne dépensez pas votre bien inutilement !

Pour cette observation, j'ai abandonné la pièce de Victor Hugo, où le mot « puisque », répété, nous ramène naturellement à la même note grave ; mais faites l'expérience suivante sur des diseurs novices, donnez-leur ce texte, après lui avoir fait subir cette légère modification :

Puisque j'ai mis ma lèvre à ta coupe encor pleine,
*Et que* j'ai dans tes mains posé mon front pâli,
*Et que* j'ai respiré parfois la douce haleine....

Vous les verrez, souvent, continuer l'ascension à chaque vers au lieu de redescendre au point de départ !

Je voudrais compléter ici cette démonstration en l'établissant dans le sens inverse, c'est-à-dire dans une période où le mouvement est descendant ; je détache cette strophe d'*Oceano nox* (1) :

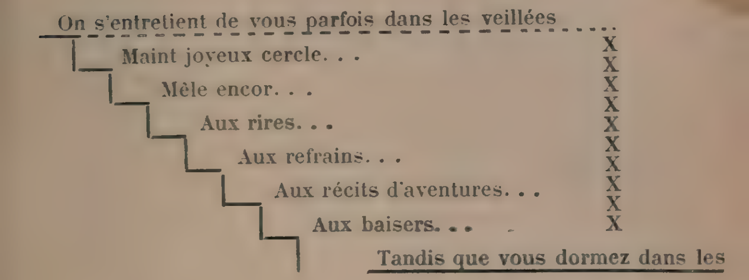
On s'entretient de vous parfois dans les veillées. |
Maint joyeux cercle, assis sur des ancres rouillées, |
Mêle encor quelque temps vos noms d'ombre couverts |
Aux rires, | aux refrains, | aux récits d'aventures, |
Aux baisers qu'on dérobe à vos belles futures, |
Tandis que vous dormez dans les goémons verts !...

On sent tout de suite dans cette période qu'il

(1) VICTOR HUGO.

faudra descendre jusqu'aux profondeurs de la voix ; on y descend, on y descend sans cesse, et chacune des petites lignes verticales, par lesquelles j'ai séparé les membres de phrase, indique une marche de l'escalier qui doit nous conduire jusqu'au bas de notre clavier.

Cette descente peut se figurer ainsi :




Et vous ne trouvez pas plus de place sur votre clavier pour y faire résonner ces mots « goémons verts », que je n'en trouve ici pour les écrire ; à force de descendre, sans bien savoir où vous allez, vous êtes tombé dans une cave où votre voix s'éteint, où tout se perd dans des notes gutturales et étranglées !

Qu'il était simple pourtant de rester toujours sur la même plate-forme pour dire les cinq premiers vers et de se ménager, pour dire le dernier, tout ce grand intervalle que j'ai indiqué par ces signes x x x x ; dans cet intervalle, vous le

direz où vous voudrez, et comme vous voudrez, ce dernier vers, et, si vous avez seulement un assez bon organe, on s'émerveillera d'entendre une voix aussi belle et aussi étendue ; vous aurez employé pourtant quelques notes de moins, les mauvaises !

Ce sont là des lois que suivent, naturellement, et par la seule force de leur instinct, les maîtres de la parole, qu'il s'agisse de la chaire, du barreau ou du théâtre. Il n'était pourtant pas inutile d'en parler, puisque tant d'orateurs et d'acteurs ne sauraient s'échauffer sans crier et sans aller tout droit à l'enrouement, et puisque les diseurs de vers compromettent par là ce qui doit rester de *musical* dans la poésie lyrique, même quand elle atteint son expression la plus ardente.

Dans quels rapports les mots et les sons doivent-ils se présenter pour jouer les uns sur les autres, c'est tout l'art de dire ; et comme c'est aussi tout l'art de chanter, nous percevons entre la poésie et la musique des affinités qu'il est plus facile de constater que de définir.

## CHAPITRE IV

### LA POÉSIE ET LA MUSIQUE

Les artistes et les critiques de ce temps nous ont accoutumés à confondre tous les arts entre eux ; les œuvres sortent de plus en plus de leur cadre propre pour emprunter les ressources des arts voisins ; on nous dit d'une belle musique que c'est de la peinture, ou inversement, et les poètes ont poussé parfois leurs efforts vers la plastique jusqu'à faire des poèmes en marbre !

Ces recherches nouvelles, auxquelles nous a conduits une perception plus nette des analogies, constituent-elles un signe et une cause de décadence, ou sont-elles, au contraire, une promesse d'affranchissement et de progrès ? Ce n'est pas à moi d'en décider ; mais l'association de la poésie et de la musique n'est ni une conquête, ni une nouveauté ; et si l'on peut reprocher aux poètes modernes de les avoir mêlées l'une à l'autre au

point de tout embrouiller et de tout obscurcir, on sait bien cependant qu'elles vivront éternellement l'une par l'autre et qu'il ne faut pas songer à les séparer.

Dans *Le Neveu de Rameau*, Diderot nous dit que « l'accent est la pépinière de la mélodie » ; retournons la proposition et nous ajouterons que la musique est la source de la poésie !

Il s'ensuit que les interprètes ne pourront se compléter dans chacun de ces deux arts qu'en s'empruntant leurs ressources d'expression ; à l'un on demandera plus de musique, à l'autre plus d'accent.

Puisque, selon la parole si vraie et si ingénieuse de Diderot, c'est l'accent qui a inspiré le musicien, c'est lui qui devra guider l'interprète.

Nous avons mis en garde les diseurs contre l'abus des intonations, mais peut-être, au contraire, serait-il intéressant de montrer aux chanteurs, qui ne s'en doutent pas toujours, comment, dans quelques chefs-d'œuvre, la phrase musicale emprunte au langage parlé le dessin de ce que nous appelons l'inflexion ; cela se sentait si fortement lorsque l'incomparable artiste, qui s'appelle J. Faure, chantait la phrase d'entrée de *Guillaume Tell* : car il la *chantait* comme il faudrait la *dire*, comme s'il *parlait* :

Il chante en son ivresse
Ses plaisirs, sa maîtresse :
De l'ennui qui m'oppresse
Il n'est pas tourmenté.

Quel fardeau que la vie!
Pour nous plus de patrie!
Il chante, et l'Helvétie
Pleure sa liberté.

Avec Faure toutes les intonations qu'on demanderait à un comédien étaient nettement et profondément dessinées :

*Il chante ! — il ose chanter* disait-il par l'accent; et tout de suite, de quel mépris souverain n'écrasait-il pas les mots, *ses plaisirs*, *sa maîtresse*, et de quelle lassitude, de quelle amertume n'enveloppait-il pas ceux-ci : *Quel fardeau que la vie. Pour nous plus de patrie.* jusqu'à l'explosion finale, *il chante*, où la pensée indignée semblait crier à nos oreilles : *il ose chanter, le misérable !* Tout concourait à l'expression complète, définitive ; tout, c'est-à-dire, non pas seulement les notes, mais les mots, les syllabes, les accents! En vérité, c'était là une leçon inoubliable!

J'ai indiqué, en rappelant l'interprétation du maître, les nuances principales du morceau ; suivez en artiste tous les contours de *cette musique*, vous y trouverez, sous les notes, les variétés d'inflexion que nous entendons sous les mots.

Tout le rôle de Guillaume, tout celui d'Arnold, ou encore les plaintes sublimes d'Orphée nous fourniraient d'autres exemples et nous permettraient de faire cette même démonstration de Gluck à Rossini, et de Rossini jusqu'à Wagner lui-même, qui a si bien réalisé l'union intime de ces deux éléments : *la note* et *le mot !*

Ces remarques semblent m'entraîner hors du cadre de ces études ; elles m'y ramènent directement par les conclusions que je puis en tirer !

Tandis que, dans l'opéra ou le drame lyrique, la musique demande à la parole de fixer par la netteté de l'expression, par une accentuation plus définie le sens même de ses plus grandes beautés, en revanche elle lui prête, dans la poésie lyrique, son enveloppe, son harmonie et tout le mystère des vibrations rythmiques, et nous ajoutons plus simplement pour les interprètes : il faut *parler* le chant, il faut *chanter* le vers !

Si de lamentables acteurs n'avaient pas déshonoré la scène française par des mélopées dénuées d'art et de sens, l'expression *chanter le vers lyrique* nous semblerait toute naturelle, elle découle des mots eux-mêmes ; mais une telle défaveur s'est attachée à cette expression qu'elle semble aujourd'hui d'un emploi bien périlleux ; c'est ainsi que nous avons vu le mot *déclamation* qui, à l'origine, impliquait l'étude raisonnée de la parole en public, perdre son premier sens et devenir synonyme de l'affectation la plus pompeuse et la plus contraire au bon sens.

Chanter le vers, comme on l'entend — en mauvaise part — c'est simplement *chanter faux*, et l'erreur de ceux qui disent en chantant faux, c'est qu'ils mettent sous l'inflexion, et à sa place, la musique qu'il faudrait répandre dans la phrase entière ; c'est l'inflexion qui ne doit jamais chanter, puisqu'elle est le dessin très net, très précis de l'idée.

Mais nous voici dans les subtilités où, depuis les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, bien des discussions se sont égarées, et cela nous ramène encore une fois au théâtre, dont nous ne pouvons nous désintéresser complètement puisque, si peu lyriques qu'aient été nos grands classiques, des traces de lyrisme s'y découvriraient encore, et puisque, d'autre part, le théâtre des romantiques en est tout rempli.

Dans un livre très étudié sur les questions de métrique, M. Robert de Souza s'exprime ainsi :

« Depuis que s'est perdue l'habitude de *chanter* « le vers, selon la méthode des acteurs tragiques « du dix-septième siècle, l'art de la diction fait « toujours prédominer le sens sur le rythme, et « de plus en plus, suivant en cela le goût du « public, qui ne peut supporter la monotonie « de la cadence classique. Et cependant, lors- « qu'on dit des poèmes où tout est ménagé pour « faciliter à la déclamation les effets d'asymétrie « qu'elle recherche, le public se plaint *de ne pas* « *sentir le vers*, dans ces observations naïves si « souvent répétées : « Est-ce que ce sont des « vers? On ne dirait pas des vers?... »

« Néanmoins, lorsque ce même public entend « déclamer leurs vers aux auteurs, qui, pour la « plupart, les *rythment*, — et théoriquement « avec raison, — il en supporte mal l'audition ; « cela le choque, le fatigue, ou l'amuse, comme « un rabâchage, comme un fastidieux berce- « ment. »

Hélas ! je ne crois pas que le public se plaigne jamais de ne pas sentir les vers ; il s'en féliciterait plutôt : il partage tout à fait en cela l'opinion de Dhannetaire, qui, dans ses *Observations sur l'art du comédien*, dit que « l'acteur doit mettre autant de soin à faire disparaître la mesure et la rime, que l'auteur en a mis à les trouver », parce qu' « il n'est ni dans la vérité, ni dans la nature de s'énoncer en paroles cadencées ».

On lui répondrait trop aisément qu'il n'est pas davantage dans la vérité d'écrire des phrases en lignes de longueurs inégales, et que la répétition de syllabes pareilles, à la fin de ces lignes, a toute l'apparence d'un jeu d'enfant, pour les intelligences fermées aux beautés de la poésie. Mais, enfin, il exprime bien ainsi l'opinion moyenne du public, qui supporte mal la diction trop rythmée des poètes ; en constatant ce fait, M. Robert de Souza nous signale la divergence de vues qui existe à ce propos entre les comédiens et les poètes.

Ici la vérité est à égale distance de toutes les exagérations : en général, les poètes rythment trop ; les comédiens, pas assez ! Il s'agit là de l'art le plus délicat, le plus varié, le moins précis qu'il y ait ; il faut y trouver le juste équilibre entre les deux éléments principaux, c'est affaire de goût, de tact, de mesure et d'intelligence critique.

Les traités de M. Becq de Fouquières sur la versification française, et même sur la « Diction poétique », si remarquables qu'ils soient, me

semblent plus faits pour les poètes que pour les diseurs. Ils sont un peu trop théoriques, un peu trop scientifiques pour nous. Dans la pratique, l'art de dire le vers demande plus d'élasticité, plus de souplesse, plus d'abandon ; mais nous pouvons dire avec lui que « composer un vers c'est construire une phrase musicale » :

« Ce que je veux faire bien comprendre, dit-il, « c'est que les procédés du musicien et du poète « sont les mêmes, bien que le second ne les « emploie que par intuition, et que pour tous « deux la délicatesse de l'oreille est une condition « absolue. »

Ce qui n'empêchera nullement de condamner l'école du dix-septième siècle (je parle des interprètes), si elle engloutissait la pensée sous les redondances de la déclamation !

Et, puisqu'on ne peut se mettre d'accord sur l'expression « chanter le vers », nous n'en parlerons plus, mais nous dirons, faute d'autre mot, que les beaux vers contiennent une certaine quantité de *musique*, fort variable d'ailleurs, et que le devoir d'un diseur est de la dégager, ou, tout au moins, de la respecter.

Entre la poésie et la musique les liens et les analogies sont tels que les mêmes mots : harmonie, mélodie, rythme, cadence, servent à désigner dans ces deux arts des éléments qui leur sont communs. Et combien de locutions musicales pourraient servir encore aux démonstrations d'un maître ! La variété dans les mouve-

ments est une des qualités les plus rares chez les élèves ; le vocabulaire italien tout entier pourrait être employé à l'acquérir. Les mouvements métronomiques ne peuvent être mieux déterminés que par ces mots consacrés : largho, adagio, andante, allegro ; ils marqueraient, dans tous les cas, d'une façon plus pittoresque peut-être, la nécessité absolue de ne pas battre toujours la même mesure monotone, de savoir presser ou ralentir le mouvement sur un mot, sur un hémistiche, sur un vers, sur une strophe.

Variétés de mouvements, altérations de mouvements, indications de sentiments, tout cela s'exprime en poésie et en musique de la même façon, tout cela est aussi essentiel dans un art que dans l'autre.

J'entends bien l'objection qu'on peut me faire :

Si c'est encore de musique qu'il s'agit, quand on parle de l'harmonie d'une phrase, de la mélodie d'un vers, le poète devra nécessairement posséder de réelles aptitudes musicales, ou tout au moins des goûts qui l'entraînent de ce côté. Or, nous savons, par des exemples fameux, qu'il n'en est pas toujours ainsi et que les plus harmonieux parmi les poètes n'ont pas toujours eu de grandes tendresses pour leurs confrères de la musique !

Je dirai tout d'abord que si le poète a les goûts et les facultés en question, c'est tant mieux, et que sa souplesse de sensation et d'expression s'en accroîtra d'autant.

Si, au contraire, ces facultés sont chez lui très incomplètes, on pourra demander où commence très exactement le sens musical : n'est-il pas permis à ce poète de n'avoir, par exemple, aucune notion des intervalles chromatiques, s'il perçoit absolument les différences entre les sonorités syllabiques, s'il est sensible au charme d'un son.

Il faudrait au moins que le langage poétique eût à sa disposition un vocabulaire spécial pour pouvoir opposer les unes aux autres, aussi radicalement qu'on le fait, des sensations qui toutes s'adressent à la délicatesse de notre oreille. Quand les poètes dédaignent cette musique des musiciens, c'est qu'il leur semble que la leur est suffisante, mais alors encore ils l'appellent de la musique, ou il s'en faut de bien peu.

Lisez le commentaire que Lamartine a écrit sur le *Lac* dans les *Premières méditations poétiques* : « On a essayé mille fois d'ajouter la mé-
« lodie plaintive de la musique au gémissement
« de ces strophes. On a réussi une seule fois.
« Niedermeyer a fait de cette ode une touchante
« traduction en notes. J'ai entendu chanter
« cette romance, et j'ai vu les larmes qu'elle fai-
« sait répandre. Néanmoins, j'ai toujours pensé
« que la musique et la poésie se nuisaient en s'as-
« sociant. Elles sont l'une et l'autre des arts
« complets : la musique porte en elle son senti-
« ment, de beaux vers portent en eux leur mé-
« lodie. »

Ce dernier mot contient l'aveu qu'en poésie une phrase *écrite* n'a qu'une partie de sa valeur : elle n'est qu'un squelette, et la pensée, pour être exprimée complètement, devra résonner à notre oreille dans son rapport avec le nombre, le rythme, et aussi la qualité des sons ; les doses de ces éléments varieront entre elles suivant les époques ou les artistes ; mais enfin, quoi qu'il en soit, la présence d'un élément musical dans les vers ne peut être niée par personne, pas plus que son importance (1).

(1) Voyez dans le *Traité général de versification fra - çaise*, par L. Becq de Fouquières, le chapitre intitulé : Notation musicale du rythme.

# CHAPITRE V

## HARMONIE ET MÉLODIE

Je ne cherche pas à me payer de mots et à enfermer, de parti pris, chacun de nos poètes dans une catégorie, et sous une désignation empruntée à la langue des musiciens ; pourtant, sans oublier que rien n'est absolu dans ces matières, je veux chercher à opposer l'un à l'autre deux types principaux et à faire toucher du doigt ce qui les séparera dans l'interprétation.

Je choisis, dans le *Cid*, un des vers les plus colorés que Corneille ait faits :

> Cette obscure clarté qui tombe des étoiles,

et je sens tout de suite qu'un tel vers, presque unique dans la langue de Corneille, semble emprunté au plus pur romantisme. Une forte antithèse, une sorte de recherche de clair-obscur, le pittoresque de cette expression : « tomber des

étoiles », tout pourrait nous le faire attribuer à Victor Hugo.

Quelles différences d'aspect il prendrait cependant, pour l'interprète, en passant d'un poète à l'autre !

Tout ce qu'un vers du *Cid* (en dehors des stances peut-être) contient de musical se trouve enfermé dans le dessin *mélodique*, dans l'inflexion qui est le contour même de la pensée. Cette pensée s'y montre toute nue dans ses lignes admirables ; elle se présente à nous comme une statue antique, sans le secours des tonalités chatoyantes qui en détruiraient la sérénité. La beauté du vers se mettra en valeur d'elle-même, par sa simplicité ; c'est le sens qui domine tout le reste : il signifie que la nuit était assez claire pour que Rodrigue pût apercevoir les voiles des Maures, et rien de plus !

Transportez maintenant ce vers dans le théâtre de Victor Hugo, dans *Hernani* par exemple, et voyez comme il se transforme !

Il cesse d'être le vers que j'ai appelé mélodique ; il devient *harmonique*, et, suivant une heureuse expression de Victor de Laprade, il faut *l'orchestrer !*

Tous ces mots « obscur », « clarté », « tomber », « étoiles », semblent prendre des vibrations différentes et ils cessent de s'adresser à la pensée pure pour s'adresser surtout à nos sensations. Toute la poésie des lyriques a passé par là. Nous y voyons la *Pâle Étoile du soir* de Mus-

set. Nous y entendons ces beaux vers de Lamartine :

> La fleur dort sur sa tige, et la nature même
> Sous le dais de la nuit se recueille et s'endort...

et cela change pour nous jusqu'à l'apparence des mots.

Dans la *Bérénice* de Racine, Antiochus dit ces vers délicieux :

> Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
> Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée.

Il les dit avec toutes les caresses d'une voix amoureuse, mais il ne les fixe pas, ces caresses, sur des syllabes choisies ; il ne dit pas ; « lieux charmants » mais : « lieux charmants où mon cœur vous avait adorée ». La musique est répartie, presque sans préférence, sur tous les mots :

> Chacun en a sa part et tous l'ont en entier !

Que ces mêmes vers se trouvent dans André Chénier, ou plutôt encore dans Lamartine, le diseur délicat donnera au mot « charmant » une valeur d'interprétation spéciale, parce qu'il sentira que la vision du poète a été, en quelque sorte, plus matérielle et que la grâce des choses extérieures est restée présente dans sa pensée !

Ecoutez encore ces musiques différentes :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur !
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui.
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui.

C'est bien là Racine avec la pureté et la simplicité de ses lignes.

Voici maintenant les sonorités musicales de Musset :

Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques.

Quel prolongement dans les vibrations, quelle variété dans les timbres des voyelles et surtout quel charme dans la muette : « Les tiè*des* voluptés ». Comme ce vers est plus rempli d'harmoniques, pour ainsi dire, et comme nous comprenons pleinement que ce sont-là deux arts différents !

A quelle époque cet élément musical a-t-il cessé d'être une enveloppe charmante, très légère, mais sans ornements et un peu étroite, pour devenir une parure où la richesse des couleurs se mêle à la variété des formes ? Quand a-t-il pris le caractère d'un dessous et d'un accompagnement, c'est-à-dire d'une véritable harmonie ?

Il me semble bien qu'à ce point de vue André Chénier est le premier vrai poète que nous ayons eu, depuis la Pléïade, dans le sens que nous attachons aujourd'hui à ce mot : le poète !

Fut-il le dernier des classiques ou le premier des romantiques, c'est, sans doute, une question assez difficile à résoudre, mais par quelque chose de plus sonore, et de plus imagé, et de plus sensuel, il a restitué, dans la poésie, une partie de ce que Malherbe et Boileau y avaient supprimé pour une période de deux siècles !

Citerai-je les plus célèbres de ses vers :

Pleurez, doux alcyons ! O vous, oiseaux sacrés !
Oiseaux chers à Téthys, doux alcyons ; pleurez !
Elle a vécu Myrto, la jeune Tarentine !
Un vaisseau la portait aux bords de Camarine.
Là, l'hymen, les chansons, les flûtes lentement
Devaient la reconduire au seuil de son amant, etc.

Ou encore :

L'épi naissant mûrit de la faulx respecté ;
Sans crainte du pressoir, le pampre tout l'été
Boit les doux présents de l'aurore, etc.

Une sorte de balancement exquis endort ici la pensée entre les phrases ; le charme des voix caressantes semble avoir besoin de toute une strophe pour s'y étaler à son aise, et pour y noyer la sécheresse des détails, ou ce qu'il y aurait de trop net dans le sens des mots !

Les beaux vers renferment donc toujours une certaine quantité de musique.

Il suffit de reconnaître cet élément musical et de le *respecter*, lorsque le vers est purement *mélodique*, comme dans Racine, c'est-à-dire lorsque

la pensée s'exprime par un contour très défini et dans une étroite intimité avec le dessin rythmique.

Il faut, au contraire, dégager cet élément dans le sens de *l'harmonie*, lorsqu'il s'agit d'un Victor Hugo ou d'un Alfred de Musset, de cette forme moins idéale, mais moins bridée, moins précise, mais plus colorée qui caractérise l'école romantique.

Dans la poésie classique la justesse des accents suffit presque à apporter le charme du vers; dans la poésie romantique il y faut joindre le jeu des sonorités.

Cette précision de l'inflexion, où semble se borner l'interprétation des classiques, explique d'ailleurs, dans une certaine mesure, l'opinion des critiques qui ont affirmé : qu'il fallait dire les vers absolument comme on dit la prose.

En effet, pourvu qu'on soutienne le ton, qu'on ne perde pas de vue le nombre, dans Molière, dans Corneille et même dans Racine, l'accentuation étant étroitement liée au sens même de la phrase, la justesse d'inflexion suffit pour leur donner la puissance ou le charme, la grâce ou la netteté.

Et ces qualités, précision de l'inflexion, juste répartition des accents sont également celles qu'on exigera pour bien dire la belle prose musicale, celle de Châteaubriand, si pleine, si sonore, si colorée, celle de Flaubert, si riche d'expression, si précise d'accentuation, ou celle de Renan, si souple et si enveloppée!

En dédaignant la rime et même la cadence, quelques auteurs modernes ont aboli les frontières qui séparaient la poésie de la prose harmonieuse ; ils n'ont rien inventé ! D'instinct, ou de parti pris, les grands prosateurs ont écrit beaucoup de vers libres et d'alexandrins sans rimes.

M. Robert de Souza, dans son livre sur *Le Rythme poétique*, nous donne des exemples de périodes rythmiques en prose ; il dispose, en forme de vers libres, des phrases de Bossuet, de Stendhal, de Benjamin Constant, de Flaubert, et, pour ce dernier, il choisit son exemple non dans *Salammbo* ou dans *La Tentation de saint Antoine*, mais dans *Madame Bovary* (ce qui paraît plus singulier) ; mais il ne réunit ces citations que pour défendre le noble langage des vers contre l'invasion des barbares, et ce n'est pas lui qui eût approuvé Lamotte-Houdard de rendre à la prose le *Mithridate* de Racine.

N'imitons pas Lamotte-Houdard ; ne confondons pas, dans l'interprétation, des arts auxquels d'inévitables analogies ne sauraient enlever leur caractère propre, et puisque la beauté des vers français s'affirme par le nombre, la cadence, le rythme et la rime, cherchons à déterminer la valeur de ces éléments suivant les auteurs et suivant leurs œuvres.

---

# CHAPITRE VI

## NOMBRE, CADENCE, RYTHME

Pour savoir ce que signifient, exactement, ces mots, *nombre*, *cadence*, *rythme*, et tirer de leurs définitions un enseignement pour l'art de dire, je crois plus sage de ne pas recourir aux traités de versification ; plus on en lit, plus les idées se brouillent ; j'en ai fait l'expérience ; je me suis même inquiété en même temps des mots *mesure* et *quantité ;* pour que mes recherches fussent plus complètes, j'ai ouvert des dictionnaires et alors... je n'ai plus rien compris du tout !

Je vais donc essayer de dire simplement et tranquillement ce qui me semble sortir de ces mots, pour l'étude de la diction.

Dans les langues prosodiques, dans les langues qui sont riches en longues et en brèves et dont la métrique est variée, le *nombre* se définit lui-même, mais chez nous c'est un terme qui manque d'exactitude ; il me paraît se résumer, pour nous,

dans ce seul mot : l'ampleur ! C'est l'ampleur créée dans la phrase par la belle sonorité des syllabes et leur arrangement en vue de l'harmonie.

Il est donc facile de distinguer les poètes qui ont du nombre : c'est Lamartine, c'est Alfred de Vigny, c'est Musset, ce sont ceux-là qui, nés grands chanteurs, partent de l'idée générale et pour lesquels le mot ne vient qu'en seconde ligne ; ce sont encore ceux qui, partant du mot, comme V. Hugo, Leconte de Lisle, Baudelaire, le font servir à des constructions si grandioses et si parfaites que le détail s'ajoute à l'enveloppe sans la détruire. Par contre, il ne me semble pas qu'en général Théophile Gautier, ni Théodore de Banville aient ce qu'on appelle le nombre. Je ne parle ici que d'une façon générale, et quelques exemples particuliers ne prouveraient rien contre cette opinion.

D'ailleurs, je n'oublie pas mon rôle et je ne le confonds pas ici avec celui du critique littéraire, mais rien de ceci n'est inutile si, pour bien interpréter, il faut pourtant essayer de bien comprendre !

On voit que le nombre n'est nullement l'apanage des poètes, et la prose de Bossuet ou celle de Châteaubriand a possédé cette qualité *musicale* au suprême degré.

Dans un article sur le nombre, je trouve cette citation empruntée à *l'Oraison funèbre de Turenne*, par Fléchier :

« Souvenez-vous du commencement et des « suites de la guerre. qui, n'étant d'abord qu'une « étincelle, embrase aujourd'hui toute l'Europe : « tout se déclare contre la France ; on soulève les « étrangers, on débauche les alliés, on intimide « les amis, on encourage les vaincus, on arme « les ennemis... »

Je puis peut-être voir là un rythme, il m'est impossible d'y découvrir le nombre, ou le sens de ce mot a bien changé pour nous.

Ecoutez maintenant Bossuet !...

« Restait cette redoutable infanterie de l'ar- « mée d'Espagne, dont les gros bataillons ser- « rés, semblables à autant de tours, mais à des « tours qui sauraient réparer leurs brèches, « demeuraient inébranlables au milieu de tout le « reste en déroute, et lançaient des feux de « toutes parts (1) !... »

Ou encore :

« O Dieu ! encore une fois, qu'est-ce que nous ? « Si je jette la vue devant moi, quel espace in- « fini où je ne suis pas ! si je la retourne en « arrière, quelle suite effroyable où je ne suis « plus ! et que j'occupe peu de place dans cet « abîme immense du temps ! je ne suis rien ; un « si petit intervalle n'est capable de me distin- « guer du néant ; on ne m'a envoyé que pour « faire nombre ; encore n'avait-on que faire de « moi et la pièce n'en aurait pas été moins jouée,

(1) *Oraison funèbre du Prince de Condé.*

« quand je serais demeuré derrière le théâtre. »

Comme les mots de Fléchier paraissent grêles à côté de ceux-là !

Voilà le nombre, si c'est bien encore, comme nous l'avons indiqué, une qualité musicale, s'il réside dans la plénitude des mots et des phrases, et s'il a encore ce caractère de se plier *au prolongement* des sonorités !

Il ne s'ensuit nullement qu'il se confonde, d'une part, avec la grandiloquence et, d'autre part, avec la mélopée.

Lisez maintenant, dans *Frédéric et Bernerette*, ces beaux vers de Musset :

Pâle étoile du soir, messagère lointaine,
Dont le front sort brillant des voiles du couchant,
De ton palais d'azur, au sein du firmament,
    Que regardes-tu dans la plaine ?

La tempête s'éloigne et les vents sont calmés.
La forêt qui frémit pleure sur la bruyère.
Le phalène doré, dans sa course légère,
    Traverse les prés embaumés.

Que cherches-tu sur la terre endormie ?
Mais déjà vers les monts je te vois t'abaisser,
Tu fuis en souriant, mélancolique amie,
Et ton tremblant regard est près de s'effacer.

Etoile qui descends sur la verte colline,
Triste larme d'argent du manteau de la nuit,
Toi qui regarde au loin le pâtre qui chemine
Tandis que, pas à pas, son long troupeau le suit : —

Étoile, où t'en vas-tu dans cette nuit immense ?
Cherches-tu sur la rive un lit dans les roseaux ?
Ou t'en vas-tu si belle, à l'heure du silence,
Tomber comme une perle au sein profond des eaux ?

Ah ! si tu dois mourir, bel astre, et si ta tête
Va dans la vaste mer plonger ses blonds cheveux,
Avant de nous quitter, un seul instant arrête : —
Étoile de l'amour, ne descends pas des cieux !

Quel génial instinct des choses musicales dans cette poésie qui semble être un admirable nocturne pour violoncelle ! comme la voix s'y étale à l'aise ! seul, l'avant-dernier vers, peut-être, fait un peu tache au point de vue de l'harmonie, mais le reste !!!

Etoile qui descends sur la verte colline
Triste larme d'argent du manteau de la nuit...

entendez-vous les prolongements de ces syllabes ; c'est bien encore là ce que nous appelons le nombre !

Dans cette poésie il ne suffit pas que la voix s'assombrisse et se fasse mystérieuse ; elle doit rester pleine et large partout, sauf sur ces trois vers :

Le Phalène doré, dans sa course légère,
Traverse les prés embaumés,

et :

Tandis que, pas à pas, son long troupeau le suit.

Sur tout le reste on peut mettre une sourdine,

mais en jouant toujours *l'archet à la corde*, et sans oublier jamais que c'est un violoncelle qu'on doit entendre, car en vérité c'est là de la pure musique !

Je reviendrai sur cette pièce dans le cours de ces études, et son dernier vers me fournira le prétexte à quelques réflexions sur l'enseignement dans les écoles et collèges, c'est pourquoi je l'ai citée ici tout entière.

Si nous ouvrons maintenant *la Légende des siècles*, nous verrons que rien n'est plus *nombreux*, d'un bout à l'autre, que ce chef-d'œuvre : *Booz endormi.*

Il suffit, d'ailleurs de citer un ou deux vers de Victor Hugo :

Les hauts tambours majors aux panaches énormes (1) ...

Ou :

La lune à l'horizon montait, hostie énorme (2) !

pour montrer qu'il possède, au suprême degré, cette qualité avec toutes les autres !

Dans ce dernier vers le mot « montait » acquiert vraiment, par le prolongement, une sonorité et une ampleur merveilleuses, et le poète crée ainsi des syllables longues, qui nous donnent l'illusion d'une métrique jusqu'alors inconnue dans notre langue :

La lūne à l'horizon mōntait, hostie énōrme.

(1) *L'Expiation.*
(2) *Religio.*

Arrivons à la cadence et au rythme ; je les vois sans cesse confondus, et pourtant, par définition, ils semblent être le contraire l'un de l'autre : la cadence, son étymologie l'indique, c'est ce qui tombe ; le rythme, c'est ce qui court, ce qui bondit, ce qui vole ; la cadence frappe des coups réguliers, le rythme les soulève, les emporte, les fait chanter.

Lisez *le Lac* : (1)

Un soir, t'en souvient-il ? Nous voguions en silence :
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.

Qui frappaient « en cadence », voilà le mot dans sa véritable acception ; maintenant écoutez le rythme :

O temps, suspends ton vol, et vous, heures propices,
Suspendez votre cours !
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !

1-2, 1-2-3-4, 1-2, 1-2-3-4,
1-2-3-4-5-6 !
1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12
1-2-3-4-5-6 !

Répétez tous ces chiffres, bercez-les légèrement entre eux, conservez la ponctuation qui est ici tellement d'accord avec le rythme et vous l'ob-

(1) LAMARTINE.

tiendrez ce rythme si parfaitement musical et si complet !

Peut-être que Malherbe, et Boileau à sa suite, en nous apportant « la juste cadence », restée si fameuse, ont un peu trop négligé de la faire accompagner par le rythme ! Or la cadence toute seule est bien impuissante à créer de la musique :

Voici les Djinns de Victor Hugo :

| | |
|---|---|
| Murs, ville. . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| Et port, . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| Asile . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| De mort, . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| Mer grise . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| Ou brise. . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| La brise . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| Tout dort !. . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| | |
| Dans la plaine . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2-3 |
| Naît un bruit . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2-3 |
| C'est l'haleine . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2-3 |
| De la nuit. . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2-3 |
| Elle brame . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2-3 |
| Comme une âme . . . . . . . . . . . . . | 1-2-3 |
| Qu'une flamme. . . . . . . . . . . . . . . | 1-2-3 |
| Toujours suit. . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2-3 |
| | |
| La voix plus haute . . . . . . . . . . . . | 1-2-3-4 |
| Semble un grelot, etc . . . . . . . . . . | 1-2-3-4 |

Dites ces vers en remplaçant les mots par des chiffres, vous verrez que, dans la première strophe, vous n'avez *que la cadence* et *non* le *rythme* et que celui-ci n'apparaît que dans la

seconde strophe, parce que le balancement qui est possible avec 1-2-3, ne l'est pas avec 1-2. Pour avoir un rythme à la première strophe il faut faire des deux premiers vers un vers de quatre pieds.

Murs, ville, et port
1 2 3 4

Cela est un peu plus sensible encore à la dernière strophe, où il n'y a que des coups frappés :

| | |
|---|---|
| On doute . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| La nuit . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| J'écoute . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| Tout fuit . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| Tout passe ; . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| L'espace. . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| Efface . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |
| Le bruit. . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1-2 |

On peut en conclure que les vers de une ou deux syllabes n'ont vraiment de rythme que lorsque, par une tricherie évidente, on en fait des vers de trois ou quatre pieds.

Voici les deux quatrains d'un sonnet de Paul de Rességuier :

| | | |
|---|---|---|
| Fort<br>Belle, | Fort belle, | Fort bell' ell' dort |
| Elle<br>Dort | Elle dort | |
| Sort<br>Frêle ! | Sort frêle ! | Sort frêl' quell' mort |
| Quelle<br>Mort ! | Quelle mort ! | |

Pour que le rythme apparaisse il en faut faire des vers de trois pieds en comptant, par un prolongement exagéré, l'**e** muet de « belle » et de « frêle », ou des vers de quatre pieds en élidant tous les **e** muets ; les rimes deviennent ainsi dans ces vers *irréguliers* de fortes assonances !

De tout ceci on peut conclure encore que le rythme n'est pas une fraction de mouvement qui se renouvelle (ceci n'est qu'une mesure), qu'il n'est pas seulement le total de ces cadences et de ces mesures, mais qu'il est encore, et qu'il est surtout, le lien entre ces éléments, l'enveloppe qui les contient, le balancement qu'il oppose à leur sécheresse !

Les versificateurs sont peut-être ceux qui se contentent de frapper régulièrement les coups, les poètes remplissent les intervalles !

C'est par là que le rythme est le principal élément musical du vers français ! Chez Lamartine et chez A. de Musset, la musique est tout entière dans le rythme !

Du traité de M. Becq de Fouquières, je détache les lignes suivantes :

« On ne saurait trop inculquer aux élèves ce « principe essentiel que la persistance du mou- « vement acquis est absolument contraire à une « bonne diction. . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . « La persistance du mouve- « ment acquis, qu'il soit vif ou lent, assimile la « diction à la musique la plus monotone ; et, je « le répète, c'est précisément de l'étreinte des

« lois musicales que l'art de la diction doit arra-
« cher la poésie. »

Voilà, je crois, l'erreur fondamentale, l'erreur contre laquelle protestent les œuvres de tous les grands poètes depuis un siècle !

J'essaierai de prouver, au contraire, que la persistance du mouvement est le principe même de la bonne diction lyrique.

Cette opinion de M. Becq de Fouquières nous explique quelques indications qu'il nous donne et qui me paraissent se tenir à côté du vrai rythme et, j'ose dire, du sens même de la poésie, *si le poète a fait concourir à ce sens la musique elle-même* ; il nous fixe des silences très contestables non seulement comme durée, mais encore comme position ! Nous ne demandons à la musique qu'un appoint de souplesse et d'abandon, et M. Becq de Fouquières songe, au contraire, quand il parle des lois musicales, au solfège et à ses rigueurs mathématiques. Nous préférerions le suivre dans son traité de versification quand il nous parle du rapport entre la durée normale du vers et la longueur de l'acte respiratoire ; car ce rapport est vraisemblable, et le besoin du rythme qui est en nous se rattache à des lois naturelles ; mais nous devons rester sur le terrain plus pratique que nous avons choisi.

Prenons donc comme base l'alexandrin, auquel on peut ramener facilement tous les autres vers.

Qu'il s'agisse de créer des alexandrins lyri-

ques ou d'en dire, les êtres doués pour la poésie seront ceux-là qui entendent résonner en eux, sans cesse, et avec toutes les subdivisions possibles, les douze coups d'une horloge invisible ; ces poètes ou ces diseurs enferment les mots et les idées dans ces cadences lointaines mais impérieuses, souples mais mathématiques, et ils ne s'y déroberont qu'en supprimant l'élément indispensable de la poésie lyrique et en substituant la prose aux vers !

Quant aux mauvais diseurs de vers, ce sont ceux-là, précisément, qui n'entendront jamais en eux cet appel du nombre dont le retour, en nous apportant quelque chose d'absolu, de définitif, semble rendre en nous comme un son d'éternité !

Ecoutez ces chiffres :

Que savons-nous ? Qui donc connait le fond des choses ?
1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8

Le couchant rayonnait dans les nuages roses;
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

C'était la fin d'un jour d'orage, et l'occident
1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4

Changeait l'ondée en flamme en son brasier ardent.
1 2 3 4 5 6 , 7 8 9 10 11 12

Tout cela est vraiment d'une simplicité enfantine, et il est inutile de compliquer les choses comme à plaisir ; le poète nous impose ses césures par le sens et par la ponctuation, nous n'avons qu'à lui obéir pour que cela soit très rythmique, très musical. Pour ce dernier vers je vais de 1 à 12 presque sans interruption, je ne

m'arrêterai qu'imperceptiblement entre 6 et 7, et cela uniquement à cause de la répétition du mot « en » à si peu de distance l'un de l'autre.

Continuons :

Près d'une ornière, au bord d'une flaque de pluie,
1 2 3 4 , 1 2 3 4 5 6 7 8
Un crapaud regardait le ciel, bête éblouie ;
1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4
u 1 2 3 1 2 3 4 5
Grave il songeait ; l'horreur contemplait la splendeur.
1 2 3 4 ; 1 2 3 4 5 6 7 8
(Oh ! pourquoi la souffrance et pourquoi la laideur ?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Hélas ! le Bas-Empire est couvert d'Augustules,
1 2 ! 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Les Césars de forfaits, les crapauds de pustules,
1 2 3 4 5 6 , 1 2 3 4 5 6
Comme le pré de fleurs et le ciel de soleils.)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Comment ne pas voir que ce dernier vers doit être dit d'un seul jet de 1 à 12, sans arrêt à l'hémistiche, et que c'est par ce mouvement ininterrompu, presque autant que par le sens des mots, qu'il s'oppose aux deux vers précédents.

Essayez de le partager en deux parties égales et vous verrez la différence !

Les feuilles s'empourpraient dans les arbres vermeils ;
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
L'eau miroitait, mêlée à l'herbe, dans l'ornière ;
1 2 3 4 , 1 2 3 4 5, 6 7 8
Le soir se déployait, ainsi qu'une bannière ;
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

L'oiseau baissait la voix dans le jour affaibli,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Tout s'apaisait, dans l'air, sur l'onde, et plein d'oubli,
1 2 3 4, 1 2, 1 2, 1 2 3 4

Le crapaud, sans effroi, sans honte, sans colère
1 2 3, 1 2 3, 1 2 3 4 5 6

Doux, regardait la grande auréole solaire (1).
1, 1 2 3 1 2 3 4 5 6 7 8

L'auteur du traité de diction *insiste* sur la respiration que le lecteur devra prendre après le mot « affaibli », respiration à la fin et sur la durée du *temps fort*, nous dit-il. — Je ne vois nullement que cette respiration soit indispensable : il pourrait m'être permis de dire, par un artifice de diction qui n'est pas dépourvu de charme quelquefois :

L'oiseau baissait la voix dans le jour affaibli... tout [s'apaisait

sans respirer.

Je ne sais si je dirais ainsi précisément ce vers-là, mais, en passant, je le note pour revenir sur cette observation quand je parlerai de la rime et du mouvement.

Cette citation, je la reprends après M. Becq de Fouquières, et je m'y sépare de lui beaucoup plus que dans l'exemple qu'il tire des *Pauvres gens*, parce que, de cette dernière pièce, il ne donne que la partie dramatique, sur laquelle je ne suis pas en désaccord avec lui, tandis que, sur le

(1) V. Hugo, *la Légende des Siècles* : le Crapaud.

terrain de la diction lyrique, je combats absolument ses idées ! Or, les vers empruntés au *Crapaud* sont des vers lyriques, et le critique applique les mêmes règles à deux arts différents.

Ces vers nous font voir l'alexandrin avec des subdivisions intéressantes ; nous y trouvons une grande variété de césures, et, à plusieurs reprises, ces types de vers sans hémistiches et pour ainsi dire sans césures, où les douze coups se font entendre *sans interruption ;* ce sont-là vraiment des modèles de la poésie musicale :

Les feuilles s'empourpraient dans les arbres vermeils —
L'oiseau baissait la voix dans le jour affaibli —
Le soir se déployait ainsi qu'une bannière —

Dites ces vers comme ils doivent être dits, sans arrêt, sans secousse, également, *sans inflexion* surtout, vous verrez quel nombre, quelle musique ils vous apporteront et, par l'opposition que vous marquerez avec les autres coupes, vous sentirez toute la force de cette prétendue monotonie.

Voici d'autres exemples auxquels cette égalité de diction donne toute leur valeur musicale :

Ta mort fut un sourire aussi doux que ta vie,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Et tu fus rapportée à Dieu dans ton berceau (1).
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
*ou même*
13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

(1) ALF. DE MUSSET, *Lucie*.

Parmi les croix, les ifs et les cyprès moroses
1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8

L'abeille erre et bourdonne en quête de son miel :
1 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Un rayon bleu descend des profondeurs du ciel.
1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8

Et la maison des morts s'éveille dans les roses (1).
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Je reviendrai sur les vers marqués sans interruption de 1 à 12, quand je parlerai de l'interprétation d'une manière générale, c'est-à-dire quand j'essaierai de faire la part de chaque chose : sens, rythme, rime, mouvement; mais je tiens à insister, tout de suite, sur la largeur, la simplicité, la variété, le charme qu'on obtient par cette façon de phraser; avec une articulation égale, mais douce et soutenue à la fois, des vers, dits ainsi en public, n'ont pas l'air d'être soulignés par un habile virtuose : ils partent tout seuls dans la salle comme poussés par le souffle, et ils arrivent aux auditeurs avec toute l'enveloppe dont le poète les a revêtus !

Je veux noter, en passant, que, dans *le Crapaud*, j'ai divisé les vers suivants :

L'eau miroitait, mêlée à l'herbe, dans l'ornière
*ainsi :* 1 2 3 4 5, 6 7 8
*et non :* 1 2 3 4 5, 1 2 3

Le crapaud, sans effroi, sans honte, sans colère.
*ainsi :* 1 2 3 4 5 6
*et non :* 1 2 3, 1 2 3

(1) GABRIEL VICAIRE, *le Miracle de saint Nicolas.*

C'est qu'en effet les muettes des mots « herbe » et « honte », par leur émission atténuée, nous interdisent de nous arrêter complètement à la virgule, comme nous le ferions s'il y avait :

...mêlée aux cailloux, dans l'ornière
...sans effroi, sans colère.

On se rendra facilement compte de ces nuances quand je parlerai des prolongements syllabiques et des différentes valeurs de l'**e** muet !

Dans toutes ces citations, je n'ai pas rencontré, une seule fois, le vers construit, d'après le mode ternaire, en trois parties égales : c'est une coupe très heureuse, très usitée aujourd'hui, qui remonte fort loin, dont on trouverait quelques exemples même dans les classiques, mais que Victor Hugo a définitivement imposée :

Les fleurs au front | la boue aux pieds | la haine au cœur !

a-t-il dit dans *les Chants du crépuscule*, et c'est là un vrai modèle de la coupe ternaire avec césure après le 4^e^ et le 8^e^ pied ; il est complet en ce sens qu'on n'a pas le choix, et qu'il faut le diviser comme le sens et les mots l'exigent :

1-2-3-4 — 1-2-3-4 — 1-2-3-4

On ne pourrait pas dire :

Les fleurs au front, la boue | aux pieds la haine au cœur.

Il y a des cas, au contraire, où les césures pour-

raient être placées autrement, et c'est là que l'oreille du diseur doit lui imposer la musique du poète.

M. Edmond Rostand se sert fréquemment du vers ternaire ; quand il dit :

Car c'est à moi que tout revient. Et tôt ou tard,
Le parfum acheté d'aloès ou de nard,
Que pour flatter les sens le marchand a cru vendre,
Sur mes pieds douloureux finira par s'épandre,
Et c'est par des cheveux défaits pour le péché,
Que ce parfum, | sur mes pieds nus, | sera séché.

Ce vers se divise de lui-même, comme dans l'exemple de Victor Hugo, mais s'il écrit :

Dans le rond de l'amphore pleine elle se mire,
S'adresse en ce miroir des rires puérils,
Regarde si le fard tient bien au bout des cils,
Si ses doigts restent blancs malgré l'eau qui les gèle
— Et le Sauveur est assis là, sur la margelle (1) !

Ce dernier vers pourrait se dire ainsi :

Et le Sauveur est assis là, sur la margelle !
1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4

Je sais pourtant que le poète l'a entendu chanter en trois parties égales : il ne le retrouvera complet que si l'instinct de l'interprète le divise ainsi :

Et le Sauveur | est assis là, | sur la margelle.

(1) *La Samaritaine.*

Notons, en passant, que dans le fragment cité plus haut :

> Sur mes pieds douloureux finira par s'épandre.

est encore un type de ces vers qui gagnent à être dits dans une seule respiration large et soutenue, peut-être avec des prolongements sur le mot « douloureux », et encore je ne saurais l'affirmer, mais surtout sans inflexion et sans arrêt !

Remarquons aussi que dans ces vers, malgré la variété des coupes, leur hardiesse et, si l'on veut, leur irrégularité, les douze coups s'entendent toujours dans leurs subdivisions les plus subtiles ; au moment où le sens du rythme pourrait se perdre, il nous arrive précisément, pour mettre le texte d'aplomb, l'un de ces beaux vers à division simple : le vers à coupe ternaire, le vers coupé à l'hémistiche, ou même le vers qui semble n'avoir pas de césure du tout :

> Je ne peux me lasser de l'admirer, | ce geste
> Solennel et charmant | des femmes de chez nous,
> Devant lequel | je me mettrais | presque à genoux,
> En pensant | que c'est avec ce geste, | le même
> Que jeune, | obscure et douce, | ignorant que Dieu l'aime,
> Et n'ayant pas reçu dans un grand trouble encor
> La salutation de l'ange aux ailes d'or,
> Ma mère | allait porter sa cruche à la fontaine (1).

Je ne dissimule pas qu'en présence de ce mot :

(1) *La Samaritaine.*

« le rythme », mon embarras était grand ! Je sentais, certes bien, qu'il se rattache à des lois physiques et que j'entrais dans l'inconnu. J'ai accumulé les définitions, les unes trop sèches, les autres trop vagues ; j'ai dit, avec Théodore de Banville :

— Le rythme est la proportion que les parties d'un temps, d'un mouvement, ou même d'un tout ont les unes avec les autres.

Avec quelques musiciens :

— Le rythme est l'ordonnance de l'inégalité dans la distribution des valeurs.

Avec d'autres encore :

— C'est l'ordre et l'harmonie du mouvement dans le temps et des contours dans l'espace.

— C'est le mouvement éternel dans ses rapports avec le temps.

— C'est l'équilibre entre la forme et le mouvement, etc., etc.

Tout cela m'a paru trop scientifique, ou trop abstrait, ou trop prétentieux et sans application pratique.

J'ai songé à consulter sur ces matières M. Catulle Mendès, qui n'est pas seulement un grand poète et un magicien de la rime, mais qui est encore le vrai docteur ès rythmes de ce temps ; j'ai songé aussi à relire les travaux de M. Sully Prudhomme et à m'en pénétrer ; mais, après réflexion, j'ai préféré dire le plus simplement possible ce que ces mots nombre, cadence, rythme représentaient pour moi, au point de vue de la diction.

Il me semblait que le rythme était l'écho d'une musique que nous entendons en nous ; je l'ai dit et je suis resté sur le terrain pratique, car je me défends ici, une fois pour toutes, de faire un traité de poésie, comme je me suis défendu déjà de faire de la critique littéraire : mais le moyen de dire bien les vers si on n'a pas cherché à s'expliquer « comment c'est fait » !

Ce que l'on conçoit bien s'exprime clairement.

A peu de chose près, c'est ce que Boileau nous a dit, et il n'a peut-être pas été toujours aussi bien inspiré quand il parlait de la poésie.

Tout ceci m'a paru absolument indispensable à dire au moment où je dois, à propos de la rime, combattre l'opinion d'un de nos plus grands artistes en vers, du maître consacré, Th. de Banville.

## CHAPITRE VII

### LA RIME

Du célèbre *Traité de poésie* de Th. de Banville je détache quelques phrases, qui furent comme des actes de foi pour certains poètes des générations précédentes ; elles sont soulignées dans le texte, comme ci-dessous, par des caractères italiques :

« *La Rime* » est l'unique harmonie du vers et elle est tout le vers.

« *On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime.* »

« L'*Imagination de la rime* est, entre toutes, la qualité qui constitue le poète. »

Il ne m'appartient pas d'examiner si de telles opinions avaient une réelle utilité à l'époque où elles ont été émises, si leur évidente exagération n'a pas été, chez les poètes des générations suivantes, la cause d'une réaction qui, dépassant le but, comme toutes les réactions, a remplacé la tyrannie par la licence, mais je sais bien qu'un

diseur qui leur attacherait une très grande importance n'irait pas loin dans son art.

C'est que la rime, qui est peut être très difficile à trouver, est très facile à mettre en valeur, et que le moindre accent y suffit souvent, puisque le rythme en a préparé le retour; on en sent naturellement la force, elle se place d'elle-même dans la diction.

Dans *les Romanesques* où, par l'ingéniosité et la richesse de la rime, M. Edmond Rostand semble se rattacher aux Parnassiens, dans ce charmant petit acte de B. Millanvoye qui s'appelle *le Dîner de Pierrot*, et qu'on pourrait croire signé de Banville lui-même, les interprètes arrivent aisément aux effets cherchés par les poètes.

Il n'en va pas ainsi dans *Ruy-Blas* (1), *Hernani*, ou, plus près de nous, dans *Griselidis* (2), dans les *Noces Corinthiennes* (3), dans ces œuvres où la complexité du rythme domine l'importance de la rime, quand elle fait plus que s'y ajouter.

Je copie, dans les *Impressions de théâtre* de M. Jules Lemaître, les lignes suivantes (4) :

(1) Je ne parle pas du IV<sup></sup>e acte, dont le comique est souvent tiré de ces effets de mots que Banville a nommés funambulesques.

(2) Armand Silvestre et E. Morand.

(3) Anatole France.

(4) 8e série. Au sujet d'une représentation de *la Belle au Bois rêvant*, un acte en vers de M. Fernand Mazade, au Théâtre-Libre.

« … Outre que je n'entendais pas grand'chose, « j'étais absorbé par une préoccupation impé- « rieuse : je cherchais à surprendre les rimes et, « quand je croyais en avoir happé une, à guetter « l'autre… C'était difficile, et je n'y ai pas réussi « plus de cinq ou six fois, car les interprètes de « M. Mazade affectaient une diction extraordi- « nairement indépendante. Les malheureux ne « tenaient compte que du sens des phrases, ou « plutôt de leur construction grammaticale, de « la rime jamais.

Ces gens, évidemment, n'aiment pas la musique.

« Du reste, le cas est commun chez nos acteurs. « Ce n'est pas trop sensible dans les pièces clas- « siques, où les arrêts et, si vous voulez, « les « temps forts » de la période coïncident généra- « lement avec la rime : là, ils se contentent de « manger les muettes, tant qu'ils en peuvent « manger, et de faire des alexandrins boiteux. « Mais, dès que les vers sont un peu brisés, ils « dévorent les rimes aussi : aucune ne demeure ; « et si des inversions un peu fortes ne l'aver- « tissaient, çà et là, l'innocent bourgeois repren- « drait son paletot sans s'être douté un instant « que c'étaient des vers.

« Ai-je besoin de vous faire remarquer que « cette pratique est profondément absurde, et « d'affirmer que dans les vers, quels qu'ils soient, « classiques, romantiques, parnassiens, funam-

« bulesques, symbolistes, il faut toujours faire
« sentir les rimes, pour cette raison simple et
« lumineuse que, si les rimes n'avaient aucune
« importance, le poète n'en aurait pas mis? Cette
« règle est absolue et ne souffre pas d'exceptions.
« Il faut, dis-je, accentuer toujours la syllabe so-
« nore qui est à la rime, et toujours la faire
« suivre d'un silence, ne fût-ce que d'un silence
« d'un dixième de seconde, etc.

. . . . . . . . . . . . . . . . .

« Et si je voulais entreprendre les comédiens
« sur les syllabes muettes ou sur la désinence des
« mots tels que sacri-**fi-er** ou conso**lat-ion**?...
« Combien en avons-nous entendu qui, dans le
« distique suivant, faisaient le premier vers de
« onze syllabes et le deuxième de dix :

Je donnai par devoir à son affection
Tout c'que l'autre avait par inclination.

« Ou qui réduisaient à quatre syllabes l'hémistiche :

Arian', ma sœur !

« La prononciation de la prose est une chose ;
« la prononciation des vers en est une autre ;
« elle défend l'intégrité des vocables que le parler de la conversation met en bouillie. Cette
« vérité n'a rien de rare. Pourtant, la plupart
« des acteurs ne paraissent pas la soupçonner, et
« c'est horrible.»

Pour ces dernières lignes, pour la prononciation des voyelles, contigues dans l'intérieur d'un mot, mais formant deux syllabes distinctes, pour les passages qui défendent l'intégrité des muettes, tout est d'une incontestable vérité, et s'il s'agit de la rime, au point de vue particulier de *la Belle au Bois rêvant*, je ne me permettrai pas de discuter l'opinion du critique. Je ne connais pas l'œuvre de M. Mazade ; je suppose simplement qu'elle appartient à la forme parnassienne, puisque M. Jules Lemaître a éprouvé un désir si impérieux de poursuivre les rimes ; je crois facilement en outre que, dans ce travail, il n'a été aucunement aidé par les comédiens.

Je n'ai cité cet article que pour y relever l'intransigeance d'une opinion, qui me paraît combattue sans cesse par la variété des écoles poétiques ; or cette variété nous interdit d'établir des lois invariables : celle que M. Jules Lemaître proclame, avec une netteté qui ne lui est pas habituelle, s'applique sans aucun doute à Théodore de Banville, qui a tout ramené à la rime et qui lui a tout demandé, à Théophile Gauthier, qui lui doit quelques-uns de ses plus purs joyaux, peut-être même souvent, à M. François Coppée, pour lequel elle a été l'outil le plus précieux, à d'autres encore qu'il serait aisé de nommer, sans parler de Victor Hugo, mais j'affirme qu'on ne doit pas dire qu' « il faut *toujours* faire sentir les rimes » et que « cette règle ne souffre pas d'exception ».

Voici un autre fragment de ce même article de M. Jules Lemaître ; il montre précisément ce qu'il y a de spécial dans ses remarques et pourquoi nous ne devons jamais en tirer des conclusions générales :

« Il faut accentuer toujours la syllabe sonore « qui est à la rime, et toujours la faire suivre « d'un silence, ne fût-ce que d'un silence d'un « dixième de seconde, et cela, même et surtout « quand la rime tombe sur une proposition, sur « un pronom relatif, sur un adjectif possessif, « sur la plus légère et la plus fuyante des procli- « tiques, comme il arrive dans les amusettes où « s'exercent quelquefois les doux versificateurs. « Car, alors, justement, ils ont voulu que la rime « devînt comique, en imposant au lecteur et au « comédien une prononciation anormale et ba- « roque, en le contraignant à mettre un accent « très fort sur des syllabes non accentuées et à « donner, dans la phrase mélodique, une extrême « importance à des mots qui n'en ont aucune « dans la phrase grammaticale. Je prends, au « hasard, dans les *Odes funambulesques* de Théo- « dore de Banville :

Danser toujours, pareil à Madame Saqui !
Sachez-le donc, o Lune, o Muses, c'est ça qui
Me fait verdir comme de l'herbe.

« On doit fortement accentuer « qui », cela ne « fait pas l'ombre d'un doute : d'abord, parce que « c'est amusant et que cette irrégularité de pro-

« nonciation a, toute seule, la valeur d'une élé-
« gante plaisanterie, et puis, parce qu'elle affirme
« avec une outrance lyrique et dont le poète se
« divertit, que le rythme, qui a, dans la rime, son
« clou, son agrafe ou son coup d'aviron, pour
« reprendre les métaphores de Sainte-Beuve,
« est l'essentiel dans les vers et importe vraiment
« beaucoup plus que le sens ; que nous refusons
« délibérément d'asservir la rime au joug de la
« raison et qu'elle a un charme propre et
« qui se suffit, comme on le voit par certaines
« chansons populaires et par ces rondes d'enfants
« où il n'y a que des assonances et aucune idée
« suivie... Oui, vous proclamez tout cela en éle-
« vant insolemment la voix, contre tout bon
« sens, sur le modeste pronom relatif qu'il a plu
« à Banville de promouvoir à la dignité de rime,
« en quoi il a voulu montrer que le bon poète est
« le monarque absolu des mots et qu'il honore
« ceux qu'elle veut : *Exaltavit humiles*.

« J'ai pris un cas extrême et d'une exagération
« joyeuse, pour que vous jugiez par là des
« autres... »

Mais oui, cela est mille fois vrai pour les *Odes funambulesques*, où la rime tient souvent lieu de tout le reste, et encore est-il bien certain qu'on ne trouverait pas quelques exemples, même là, où le *silence* (fût il très court), exigé par M. Lemaître, ne devra être soigneusement évité et remplacé seulement par une accentuation ? Quoi qu'il en soit, admettons tout cela pour les vers

parnassiens et les vers funambulesques. Mais les classiques, mais les romantiques comme Lamartine et Musset, et les symbolistes!!

Voltaire nous dit, dans *Candide* (1), qu'il faut : « savoir parfaitement sa langue, la parler avec « pureté, *avec une harmonie continue, sans que « jamais la rime coûte rien au sens* », et si on objecte qu'en cette matière le jugement de Voltaire n'est pas sans appel, il est permis de répondre que son opinion est celle de l'école classique tout entière ; et chez nos plus grands classiques, chez Corneille, chez Racine, chez Molière, nous trouverions des cas où il faudrait plutôt s'efforcer de l'escamoter, cette rime, quand elle est trop faible ou maladroite.

Le maniement de la rime, qu'elle soit riche ou simplement suffisante, est varié pour le diseur, comme tout ce qui concerne la langue poétique !

La rime n'indique pas nécessairement un temps d'arrêt, *elle n'est souvent qu'un point de repère dans le rythme* : elle est une borne qui sert à mesurer le nombre des syllabes, mais une borne devant laquelle on peut passer sans s'y arrêter.

Si dans les classiques, au lieu de l'accent rythmique, qui se trouve à la fin du vers, un temps d'arrêt, après chaque douzième pied, venait fatalement s'ajouter à la monotonie de *leur* césure, cet arrêt produirait, je crois, la poésie la

(1) Chap. XXII.

plus mortellement ennuyeuse qui soit au monde!

Sainte-Beuve nous dit que le rythme qui a. dans la rime. son clou, son agrafe ou son coup d'aviron. est essentiel dans les vers et importe vraiment beaucoup plus que le sens.

Cette citation. qui me paraît tout à fait juste pour les romantiques. n'est pas faite pour me déplaire. puisqu'elle affirme la prédominance du rythme sur la rime. qui en est seulement l'auxiliaire.

Mais. puisque Sainte-Beuve a été cite. lisez ce qu'il dit dans son *Tableau de la poésie au seizième siècle* :

« La rime aussi. au lieu d'être un signal d'ar-
« rêt et de sonner la halte. intervenait souvent
« dans le cours d'un sens à peine commencé. et
« alors, loin de l'interrompre. l'accélérait plutôt
« en l'accompagnant d'un son large et plein... »
Ce fut là, dit-il plus loin, « l'alexandrin de Du
« Bellay. de Ronsard, d'Aubigné, de Régnier. de
« Molière.de Racine, d'André Chénier, puis enfin
« de Victor Hugo. d'Emile Deschamps et d'Al-
« fred de Vigny ; Malherbe et Boileau eurent le
« tort de le mal comprendre et de toujours le
« combattre. »

On voit par là combien Sainte-Beuve était loin de l'intransigeance parnassienne au point de vue de la rime, mais j'irai plus loin que lui, et j'espère montrer que la diction enchaîne les uns aux autres certains vers romantiques, sans même qu'il soit besoin d'un son large et plein à la rime;

je ferai voir que la variété, l'ampleur, la simplicité, s'obtiennent ainsi le plus aisément du monde par des moyens qui accentuent le lyrisme, qui servent le rythme et qui n'ont rien de factice !

Je réserve ces citations pour les appliquer, d'une manière plus complète et plus générale, à des réflexions sur le mouvement et la ponctuation.

Je me contenterai de donner ici quelques exemples se rapportant plus particulièrement à la rime.

J'ouvre un volume de M. André Theuriet, *Jardin d'Automne*, et je lis :

> Nous écoutons, rêveurs, un Angelus qui tinte
> Très loin, dans le clocher d'un village endormi,
> Et dont la sonnerie argentine, parmi
> Les taillis imprégnés d'automnales bruines,
> Éveille en nous l'écho des saisons enfantines.

Qui oserait affirmer qu'il faut s'arrêter, fût-ce un dixième de seconde, après le mot « parmi » ? Il suffit de l'articuler nettement et de lui donner un peu plus de nombre pour que le mot *se place, de lui-même*, en notre oreille.

Voici une poésie de Louis Bouilhet, en vers de sept pieds ; je dispose les strophes comme s'il s'agissait de vers libres, en réunissant au vers suivant, quand il n'en doit pas être séparé, au risque même d'en faire un vers de quatorze pieds, le mot qui se trouve à la rime ; pour rétablir les vers, il suffira de tenir compte des majuscules laissées dans le texte :

Comme il n'avait pas diné,
Comme les bourgeois honnêtes
Tout le jour avaient berné **Le** faiseur de chansonnettes.

Triste et pâle, sur le soir,
Prêt pour la dernière épreuve,
Loin du monde
Il vint s'asseoir **Et** chanter au bord du fleuve.

Il chanta les longs tourments **De** l'amour et de la gloire.
Et son hymne,
Par moments, **Fai**sait tressaillir l'eau noire.

Soudain, par l'ordre d'un Dieu,
Les étoiles attendries
S'arrêtèrent
Au milieu **De** leurs blanches théories...

Puis il les vit
Sans effort **Gli**ssant des voûtes profondes,
Comme de grands sequins d'or
Trembler dans l'eau, toutes rondes (1).

Dans l'avant-dernière strophe, je ne m'arrêterai nullement sur les mots « au milieu », parce que le vers n'est pas funambulesque, et c'est afin qu'un autre vers ne le devienne pas, que je joindrai « sans effort » à ce qui suit dans la dernière strophe citée ; car je défie qu'on s'arrête à cette rime sans avoir l'air de dire :

Il les vit sans effort...

(1) *Le Poète aux Étoiles.*

Ce qui est absurde, quand on veut dire :

> Il vit les étoiles qui glissaient sans effort !

Je remarque que, si les mots « dîné », « honnêtes », « berné », « s'asseoir », « tourments » sont marqués par des « *temps forts* », les mots « par moments », « au milieu », « sans effort », n'auront même pas cette accentuation pour marquer le rythme des vers, et pourtant, partout, j'entends très bien ; 1-2-3-4-5-6-7, et tant pis pour « l'innocent bourgeois qui ne se doute pas que ce sont des vers »: c'est qu'il est fermé au sentiment du rythme, et ce n'est pas une insistance inutile sur la rime qui le lui donnera.

Quant aux poètes, aux critiques, aux artistes, qu'ils ne cherchent pas à mettre la beauté du vers dans la rime, quand elle n'y est pas !

Trois vers de *la Samaritaine* (1) me reviennent à la mémoire ; j'en tirerai un dernier exemple :

> Je suis toujours un peu dans tous les mots d'amour.
> Mais, tant que ce n'est pas à moi qu'on les adresse,
> On ne fait qu'essayer les termes de tendresse.

Je sais quelle impression ces vers ont toujours faite sur le public ! Si je cherche les causes de cette impression, je vois qu'elles viennent d'abord du sens même de la phrase, puis du rythme, et en dernier lieu de la rime. Examinons cela de plus près.

(1) Ed. Rostand.

Pour les idées qu'ils éveillent, pour le charme qui est en eux, les mots « amour » et « tendresse » *sont les seuls* qui semblent intéressants, et ils sont placés tous les deux *à la rime ;* ils réunissent donc toutes les conditions possibles pour prendre la première place dans la diction ; or, ils restent, pour ainsi dire, à la dernière.

Le mot « amour » a moins de valeur que « je suis » — c'est Jésus qui parle — que « toujours », que « un peu », que « dans *tous* les mots », cela est évident ! Il rime avec le mot « pour » qui est à la fin du vers précédent, en sens suspendu : il n'y a pas là de quoi lui donner un grand intérêt, musicalement !

Dans le second vers, « adresse » va préparer la rime de tendresse, mais « adresse » n'est déjà pas un si joli mot (si tendresse est délicieux) et il ne compte pas à côté de « tant que ce n'est pas à moi ».

Dans le troisième vers, enfin, la valeur du joli mot « tendresse » disparaît à côté du mot « essayer », qui résume en lui toute la pensée du poète !

C'est donc bien l'idée qui domine ici, mais l'idée seulement eût-elle suffi à donner l'impression complète ? Non, certes, car elle ne sortira pas tout entière de la phrase suivante :

« Vous me trouverez toujours un peu dans « toutes les paroles d'amour, mais si ce n'est pas « à moi que vous les adressez, vous ne ferez « qu'essayer les termes de la tendresse ! »

C'est le rythme bien mesuré par une grande quantité de mots monosyllabiques qui apporte presque tout le reste, et si je ne nie certes pas que les rimes y ajoutent encore, je ferai observer cependant qu'elles ne marquent nullement ici les temps forts, et qu'elles sont, au contraire, très atténuées, l'accentuation devant porter fortement sur « mots » et « termes ».

Je n'ignore certes pas ce qu'on peut me répondre et qu'on va me citer cent vers de *Cyrano* et même de *la Samaritaine*, où la rime est, au point de vue de la diction, l'élément principal du vers. J'en citerai moi-même un exemple — tout comme un autre — pour bien montrer que je ne combats ici que le parti pris d'une école.

Au second acte de cette même *Samaritaine*, le prêtre dit :

Comment l'âme du Christ, cette grande âme blanche,
Causerait-elle avec la tienne?...

Photine répond délicieusement :

Elle se penche !

Ici la rime a une importance capitale, et le diseur ne saurait assez mettre en valeur le mot « blanche » pour préparer cette chute admirable.

Faisons donc à la rime la part qui lui revient, suivant les auteurs, les œuvres, et suivant les cas particuliers, mais repoussons les théories de

Th. de Banville, excepté pour ses propres ouvrages ; admettre ces théories, en effet, c'est donner raison aux étrangers qui, faute de sentir les grâces de notre langue, pensent que la rime constitue, à elle seule, tout le vers français, c'est nier qu'un vers puisse être beau, en lui-même, sans le secours d'un autre vers à terminaison semblable. Qui oserait dire que rien ne subsiste des vers suivants parce qu'ils sont privés de leurs rimes?

Je viens vous rapporter votre jeunesse blonde :
Tout l'or de vos cheveux est resté dans mon cœur (1).

Ou de ceux-ci :

L'herbe haute montait au ventre des statues,
Des cigognes rêvaient sur l'épaule des dieux.

Lisez encore, dans cette même pièce de Louis Bouilhet, *La Colombe*, ce beau vers, ce vers superbe sur la mère du Christ :

Pâle éternellement d'avoir porté son Dieu.

et songez qu'il rime bien platement avec celui-ci :

Ta croix couvrait le monde et montait au milieu.

Essayez de mettre toute la beauté de ces vers-là dans la rime et voyez ce qu'il en reste !

(1) Sully Prudhomme.

Que deviennent avec ces théories l'œuvre de Musset ou même celle de Lamartine, dont la musique n'est pas à la rime ?

Non, il faut dire les vers suivant les tendances qui, chez les poètes, ont présidé à l'éclosion de leurs œuvres !

En diction, une seule chose est certaine, immuable, absolue, c'est que l'alexandrin a toujours douze pieds et que les vers de huit pieds ne sauraient se contenter de six ou sept au gré de l'amateur.

Quant aux autres éléments, d'une école à l'autre, leur importance varie sans cesse : lorsque nous aurons dit que *le sens* emporte tout le reste chez les Classiques, nous pourrons ajouter que la musique est presque tout chez les Symbolistes, qu'elle domine dans la structure du vers chez les Romantiques et qu'elle est, très souvent, tout entière à la rime chez les Parnassiens.

---

## CHAPITRE VIII

### LE MOUVEMENT

Dans l'art dramatique le mouvement est comme une allure particulière, pressée ou lente, nerveuse ou calme, passionnée ou mélancolique, qui se soutient d'un point à un autre dans une tirade, dans une scène, quelquefois même dans un acte tout entier.

Ces différentes allures sont déterminées par la marche ou l'évolution des idées et des sentiments.

Dans l'art lyrique, le mouvement est, en même temps, musical ; quelquefois même il l'est exclusivement.

Cette différence nous montre, une fois de plus, combien les écrivains du dix-huitième siècle ont ignoré le lyrisme, puisque, dans des odes, c'est-à-dire dans la forme la plus lyrique que nous connaissions, le plus lyrique d'entre eux, Jean-

Baptiste Rousseau, nous fait encore l'effet d'un poète dramatique. Voyez l'*Ode sur l'aveuglement des hommes du siècle :*

Qu'aux accents de ma voix la terre se réveille !
Rois, soyez attentifs : peuples, ouvrez l'oreille :
Que l'univers se taise et m'écoute parler.
Mes chants vont seconder les efforts de ma lyre :
L'esprit saint me pénètre, il m'échauffe, il m'inspire
Les grandes vérités que je vais révéler.

On ne saurait rien trouver de moins lyrique, si, comme je le crois, le lyrisme se traduit fatalement dans la diction par un mouvement soutenu et musical. Ce sont là des vers, de beaux vers d'ailleurs, pour Joad ; mais on peut dire que dans *Athalie* il y a souvent plus de vrai lyrisme que dans cette ode et dans beaucoup d'autres du même poète.

Dans son volume sur *La Poésie*, M. Paul Albert avait noté déjà qu'au dix-huitième siècle on pouvait à peine rencontrer quelques strophes d'un beau mouvement lyrique ; après avoir jugé dignes d'être citées l'ode consacrée à Buffon par Lebrun et surtout la fin de l'ode sur la mort de J.-B. Rousseau par Lefranc de Pompignan, il ajoute : (1)

« Voltaire lui-même, qui exécrait Rousseau et
« Pompignan, ne pouvait s'empêcher d'admirer
« la strophe :

(1) Paul Albert, *La Poésie*.

Le Nil a vu sur ses rivages
Les noirs habitants des déserts
Insulter par leurs cris sauvages
L'astre éclatant de l'univers.
Cris impuissants, fureurs bizarres !
Tandis que ces monstres barbares
Poussaient d'insolentes clameurs,
Le Dieu, poursuivant sa carrière,
Versait des torrents de lumière
Sur ses obscurs blasphémateurs.

Assurément, ces vers sont beaux, mais leur mouvement général est arrêté en route dès le cinquième vers qui, pris séparément, est d'ailleurs médiocre et tout à fait dépourvu de lyrisme comme forme et comme expression.

Comparez ces vers aux odes de Victor Hugo ou de Lamartine, aux premières strophes de *L'Enthousiasme* (1) par exemple :

Ainsi, quand l'Aigle du tonnerre
Enlevait Ganymède aux cieux,
L'enfant, s'attachant à la terre,
Luttait contre l'oiseau des cieux :
Mais entre ses serres rapides
L'aigle, pressant ses flancs timides,
L'enlevait aux champs paternels
Et, sourd à la voix qui l'implore,
Il le jetait, tremblant encore,
Jusques aux pieds des immortels.

Ainsi, quand tu fonds sur mon âme,
Enthousiasme, aigle vainqueur,
Au bruit de tes ailes de flamme
Je frémis d'une sainte horreur :

(1) Lamartine.

Je me débats sous ta puissance,
Je fuis, je crains que ta présence
N'anéantisse un cœur mortel.
Comme un feu que la foudre allume,
Qui ne s'éteint plus, et consume
Le bûcher, le temple et l'autel.

Mais à l'essor de la pensée
L'instinct des sens s'oppose en vain;
Sous le Dieu mon âme oppressée
Bondit, s'élance, et bat mon sein.
La foudre en mes veines circule;
Étonné du feu qui me brûle,
Je l'irrite en le combattant,
Et la lave de mon génie
Déborde en torrents d'harmonie
Et me consume en s'échappant.

« Les serres rapides », « le bruit des ailes de flamme », la « sainte horreur » ne sont certainement pas des expressions très recommandables! Qu'importe si tous ces mots sont emportés dans un admirable mouvement de lyrisme vers les chutes des strophes! Qu'importe si tout cela « déborde en torrents d'harmonie »!

Écoutez encore le vrai lyrisme de nos romantiques, quand la passion les soulève :

J'ai vu sous le soleil tomber bien d'autres choses
Que les feuilles des bois et l'écume des eaux,
Bien d'autres s'en aller que le parfum des roses
Et le chant des oiseaux.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Eh bien ! ce fut sans doute une horrible misère
Que ce riant adieu d'un être inanimé.
Eh bien ! Qu'importe encore ? O nature ! O ma mère !
En ai-je moins aimé ?

La foudre maintenant peut tomber sur ma tête :
Jamais ce souvenir ne peut m'être arraché !
Comme le matelot brisé par la tempête,
Je m'y tiens attaché.

Je ne veux rien savoir, ni si les champs fleurissent,
Ni ce qu'il adviendra du simulacre humain,
Ni si ces vastes cieux éclaireront demain
Ce qu'ils ensevelissent.

Je me dis seulement : « A cette heure, en ce lieu,
Un jour, je fus aimé, j'aimais, elle était belle.
J'enfouis ce trésor dans mon âme immortelle
Et je l'emporte à Dieu ! » (1).

Ne vous semble-t-il pas qu'il n'y a là ni intentions de détail, ni arrêts sur la rime, ni ponctuation : tout se précipite dans l'enthousiasme harmonieux des phrases vers ces deux derniers vers ; on voudrait pouvoir dire cela dans une respiration.

Voyez cette flamme se répandre aussi pleine, aussi brûlante, aussi belle dans la prose du même poète, vous le sentirez bien plus lyrique que tout le dix-septième et le dix-huitième siècle réunis :

« Celui qui, par une fraîche matinée, dans la « force de la jeunesse, est sorti un jour à pas

(1) Alfred de Musset, *Souvenir*.

« lents, tandis qu'une main adorée fermait sur
« lui la porte secrète ; qui a marché sans savoir
« où, regardant les bois et les plaines ; qui a tra-
« versé une place sans entendre qu'on lui par-
« lait, qui s'est assis dans un lieu solitaire, riant
« et pleurant sans raison ; qui a posé ses mains
« sur son visage pour y respirer un reste de par-
« fum ; qui a oublié tout à coup ce qu'il avait fait
« sur la terre jusqu'alors ; qui a parlé aux arbres
« de la route et aux oiseaux qu'il voyait passer;
« qui, enfin, au milieu des hommes, s'est mon-
« tré un joyeux insensé, puis qui est tombé à
« genoux et qui a remercié Dieu, celui-là mourra
« sans se plaindre : il a eu la femme qu'il ai-
« mait (1). »

J'ai voulu donner ce fragment de prose parce que l'ardeur lyrique s'y déploie aussi franchement que dans n'importe quel poème. En outre, il me fournit l'exemple le plus frappant que je puisse trouver pour opposer l'une à l'autre l'école de diction qui comprend le lyrisme et celle qui n'y entend rien !

Ce fragment est tout plein de détails délicieux et vivants, auxquels il est bien tentant, comme on dit, de faire un sort ; et quel luxe de ponctuation ! les points et les virgules y pullulent ! Eh bien ! si vous n'emportez pas tout cela dans une course enflammée, si vous vous laissez arrêter par le charme particulier d'une expression ou

(1) *Confession d'un enfant du siècle.*

d'une idée, si vous ne roulez pas tous les mots, presque pêle-mêle, comme dans un flot de jeunesse et de passion, jusqu'à cette conclusion : « Il a eu la femme qu'il aimait! » vous trahissez le poète, vous éteignez sa flamme, vous desséchez son enthousiasme; une seule chose importe ici par-dessus toutes les autres : le mouvement lyrique !

Voici encore des vers de Lamartine(1), et quels vers !

Vous allez balayer ma cendre :
L'homme ou l'insecte en renaitra !
Mon nom, brûlant de se répandre,
Dans le nom commun se perdra.
Il fut ! Voilà tout. Bientôt même
L'oubli couvre ce mot suprême :
Un siècle ou deux l'auront vaincu !
Mais vous ne pouvez, ô nature !
Effacer une créature.
Je meurs ! Qu'importe ? J'ai vécu !

Dieu m'a vu ! le regard de vie
S'est abaissé sur mon néant :
Votre existence rajeunie
A des siècles : j'eus mon instant
Mais dans la minute qui passe
L'infini de temps et d'espace
Dans mon regard s'est répété,
Et j'ai vu dans ce point de l'être
La même image m'apparaître
Que dans votre immensité !

(1) *Harmonies poétiques*, Eternité de la nature.

Distances incommensurables,
Abîmes des monts et des cieux,
Vos mystères ineffaçables
Se sont révélés à mes yeux.
J'ai roulé dans mes vœux sublimes
Plus de vagues que tes abîmes
N'en roulent, ô mer en courroux !
Et vous, soleils aux yeux de flammes,
Le regard brûlant de mon âme
S'est élevé plus haut que vous !

De l'être universel, unique,
La splendeur dans mon ombre a lui,
Et j'ai bourdonné mon cantique
De joie et d'amour devant lui ;
Et sa rayonnante pensée
Dans la mienne s'est retracée
Et sa parole m'a connu ;
Et j'ai monté devant sa face,
Et la nature m'a dit : « Passe ;
Ton sort est sublime : il t'a vu ! »

Vivez donc vos jours sans mesure,
Terre et ciel, célestes flambeaux,
Montagnes, mers ! Et toi, nature,
Souris longtemps sur mon tombeau !
Effacé du livre de vie,
Que le néant même m'oublie !
J'admire et ne suis point jaloux.
Ma pensée a vécu d'avance,
Et meurt avec une espérance
Plus impérissable que vous !

Il est aisé de voir que sur ces cinq strophes il y en a plus de quatre et demie qui sont emportées

dans un même mouvement. Ce mouvement commence au vers :

> Mais dans la minute qui passe...

et tout ce qui suit ressemble à une accumulation de mots et de sonorités que la même idée pousserait vers l'explosion du dernier vers.

Ces mouvements lyriques abondent dans Lamartine ; lisez encore dans *les Harmonies poétiques* la belle pièce qui porte ce titre : *Cri de l'âme*. Vous y verrez que, sur neuf strophes, il y en a sept qui semblent ne servir qu'à préparer les deux dernières : ces sept strophes (la strophe a quatre vers) exigent chacune une interprétation particulière et plus détaillée : elles n'ont pas l'égalité de mouvement d'une ode ; pourtant il serait facile de montrer qu'avec leurs variétés elles appartiennent à un mouvement général qui les domine !

Il est évident que, dans la poésie lyrique, le rythme et le mouvement sont unis l'un à l'autre au point de se confondre très souvent ; il faut pourtant savoir les distinguer; un mouvement commencé avec un rythme peut se poursuivre avec une strophe d'un rythme différent.

Lisez dans *Napoléon II* (1) les vers suivants :

(1) VICTOR HUGO.

1

Non, l'avenir n'est à personne !
Sire, l'avenir est à Dieu !
A chaque fois que l'heure sonne
Tout ici-bas nous dit adieu.
L'avenir ! l'avenir ! mystère !
Toutes les choses de la terre,
Gloire, fortune militaire,
Couronne éclatante des rois,
Victoires aux ailes embrasées,
Ambitions réalisées,
Ne sont jamais sur nous posées
Que comme l'oiseau sur nos toits !

2

Non, si puissant qu'on soit, non qu'on rie ou qu'on pleure
Nul ne te fait parler, nul ne peut avant l'heure
Ouvrir ta froide main,
O fantôme muet, ô notre ombre, ô notre hôte,
Spectre toujours masqué qui nous suis côte à côte,
Et qu'on nomme demain !

3

Oh ! Demain, c'est la grande chose !
De quoi demain sera-t-il fait ?
L'homme aujourd'hui sème la cause,
Demain Dieu fait mûrir l'effet.
Demain, c'est l'éclair dans le voile,
C'est le nuage sur l'étoile,
C'est un traître qui se dévoile,
C'est le bélier qui bat les tours,
C'est l'astre qui change de zone,
C'est Paris qui suit Babylone :
Demain, c'est le sapin du trône,
Aujourd'hui, c'en est le velours !

4

Demain, c'est le cheval qui s'abat blanc d'écume.
Demain, ô conquérant, c'est Moscou qui s'allume,
La nuit, comme un flambeau.

C'est votre vieille garde au loin jonchant la plaine,
Demain, c'est Waterloo ! Demain, c'est Sainte-Hélène !
Demain, c'est le tombeau !

5

Vous pouvez entrer dans les villes
Au galop de votre coursier,
Dénouer les guerres civiles
Avec le tranchant de l'acier ;
Vous pouvez, ô mon capitaine,
Barrer la Tamise hautaine,
Rendre la victoire incertaine
Amoureuse de vos clairons,
Briser toutes portes fermées,
Dépasser toutes renommées,
Donner pour astre à des armées
L'étoile de vos éperons !

6

Dieu garde la durée et vous laisse l'espace,
Vous pouvez sur la terre avoir toute la place,
Être aussi grand qu'un front peut l'être sous le ciel ;
Sire, vous pouvez prendre, à votre fantaisie,
L'Europe à Charlemagne, à Mahomet l'Asie :
Mais tu ne prendras pas demain à l'Éternel !

Comment aurais-je pu écourter cette citation, quand elle n'emprunte sa force qu'à son étendue !

C'est ici que je puis reprendre la phrase de M. Becq de Fouquières, mot à mot, mais en remplaçant nettement la négation par une affirmation : « Je dis que : « dans le lyrisme, on ne sau- « rait trop inculquer aux élèves ce principe « essentiel que la persistance du mouvement

« acquis est absolument *nécessaire* à une bonne « diction. »

Dans ces strophes, les mouvements sont si franchement marqués par le poète, qu'on les sentira à la première lecture, par le rythme, pour peu qu'on ait l'instinct de ces choses.

On voit que les strophes 1 et 2, qui n'ont pas le même rythme, participent du même mouvement; il en est de même pour les strophes 3 et 4.

A partir de la strophe 3 il y a un mouvement général, qui va, en passant par quelques ralentissements, jusqu'au dernier vers; malgré leur poids, les cinq alexandrins eux-mêmes, qui commencent la dernière strophe, participent à ce mouvement général, et si je voulais une fois de plus mettre en opposition les deux éléments que je m'efforce de séparer dans ces études, je dirais que dans l'un des plateaux de la balance, celui du lyrisme, le poète a mis trente-cinq vers, et que dans l'autre, celui de l'art dramatique, il en a mis un seul, le dernier :

Mais tu ne prendras pas demain à l'Eternel !

Il s'ensuit que dans la strophe 4, par exemple, il ne faut faire sortir aucun mot par des intentions particulières : « Le cheval qui s'abat », « Moscou », « la vieille garde qui disparaît », Waterloo », « Sainte-Hélène », « le tombeau », tout cela c'est la même chose, puisque tout

cela ne renferme que cette idée : demain !

Au dernier vers, cette parole directe : « tu ne prendras pas » présente l'idée sous une forme dramatique ; tout ce qui précède reste lyrique par l'accumulation même des mots !

Sans y insister, je note ici une remarque qui serait mieux à sa place dans les chapitres que je consacrerai à l'**e** muet ; la strophe 1 et la strophe 3, qui ont la même mesure, n'ont pourtant pas la même allure. C'est que la première, à cause de ses **e** muets *très* atténués :

« L'av'nir », « l'heur'sonne », « les chos's de la terre », « Gloir' », « comm'l'oiseau », etc.,

à cause d'un mot comme « Ambition », où l'**i** s'escamote facilement, cette première strophe, dis-je, semble n'avoir que sept pieds, tandis que la troisième en a nettement huit avec les **e** bien pleins de « demain » qui préparent tous les autres ; car, dans cette strophe, un vrai diseur de vers sentira qu'il faut émettre tous les **e** muets pleinement.

« Sè*me* la cause », « c'est *le* nuage », « qui *se* dévoile », « c'est *le* bélier », « qui chan*ge* », « *le* sapin », « *le* velours ».

Et, chose admirable, ces deux mesures, un peu différentes, sont d'accord avec le sens intime et profond des deux périodes.

Par ces exemples on a vu que la ponctuation perd souvent, dans le lyrisme, l'importance que les traités de diction lui attribuent, à juste titre, quand il s'agit des règles élémentaires.

C'est qu'elle devient, en effet, bien secondaire quand il s'agit du mouvement.

Dans son *Traité de Poésie française*, Théodore de Banville cite, précisément à propos de l'ode, la strophe n° 1 et il ajoute :

« Il est évident qu'en coupant cette strophe en « deux après le quatrième vers, nous obtenons « deux strophes complètes et parfaitement bien « portantes, l'une de quatre vers, l'autre de huit « vers. Ce type de strophe n'occupe donc pas « dans l'ordre lyrique un rang plus élevé que « dans l'échelle animale un polype dont on peut « dédoubler la vie en le coupant en deux. »

Théoriquement, cela est juste et devait être dit.

Mais voyez ce qui se passe dans la pratique, admirez combien les vers exigent la lecture à haute voix, comprenez qu'on ne les connaît pas tant qu'ils ne sont que des caractères sur du papier, tant que leurs sonorités n'ont pas frappé nos oreilles ; c'est la diction ici qui remettra tout en ordre, car il n'est pas un diseur un peu doué du sentiment lyrique, qui ne sentira *impérieusement* que le point après le mot « adieu » ne compte pas, que le mouvement lui laisse à peine la valeur d'une virgule, et qu'ainsi cette strophe, si elle n'existait pas sur le papier se développera complètement par l'interprétation.

Essayez, par les mêmes suppressions, de réintégrer le lyrisme dans certaines strophes de J.-B. Rousseau et vous sentirez tout ce qui lui manque

pour réaliser complètement cette forme poétique!

La diction ne saurait sauver non plus la strophe suivante, tirée des *Poèmes civiques* de V. de Laprade ; le poète s'adresse à la France :

Tous ces trésors dont tu te pares,
O toi qui ne sais plus mourir,
Ils appartiennent aux barbares
S'ils veulent bien les conquérir.
Vantez-nous tous vos arts serviles !
J'entends aux portes de la ville
Des pieds lourds chaussés d'éperons,
Et les esclaves des Vandales
Viennent essuyer leurs sandales,
O rêveurs, sur vos nobles fronts.

Ici la ponctuation est juste, hélas, et souveraine ; aussi les cinq derniers vers, seuls, ont-ils un mouvement lyrique!

Il ne faut pas hésiter à prendre ces libertés avec la ponctuation dans des vers, où le mouvement, sans avoir cette large étendue, a cependant, dans sa brièveté, une importance capitale pour le sens ou pour l'effet musical.

Tout le monde connaît ce chef-d'œuvre de Sully Prudhomme : *Les Yeux*.

Bleus ou noirs... tous aimés,., tous beaux,
Des yeux sans nombre ont vu l'aurore :
Ils dorment au fond des tombeaux
Et le soleil se lève encore.
. . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . .

Les prunelles ont leurs couchants
Mais il n'est pas vrai qu'elles meurent :

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux,
Ouverts à quelque immense aurore,
De l'autre côté des tombeaux
Les yeux qu'on ferme voient encore.

Dans la première et la dernière strophe il y a une virgule après « tous aimés », une virgule après « tous beaux », mettez en trois, si vous voulez, comme je l'ai fait, dans la première ; mais supprimez-les toutes dans la dernière qui est une sorte d'acte de foi du poète et dont, remarquez-le bien, il a préparé le mouvement par les deux points qui terminent la strophe précédente.

Lisez, du même poète, *les Caresses*, vous sentirez que la ponctuation devient très peu importante dans la dernière strophe, qui n'est que la répétition de la première ; vous verrez combien les mouvements peuvent être variés, et tout ce qu'on peut en tirer, en suivant le conseil que je vous donne ici : si vous employez **25** secondes pour dire cette première strophe dire la dernière en **10** secondes seulement !

Les caresses ne sont que d'inquiets transports,
Infructueux essais du pauvre amour qui tente
L'impossible union des âmes par les corps.
Vous êtes séparés et seuls comme les morts,
Misérables vivants que le baiser tourmente.

Voici le commencement d'une poésie charmante de Mme Rosemonde Gérard (1) :

Lorsque tu seras vieux et que je serai vieille,
Lorsque mes cheveux blonds seront des cheveux blancs
Au mois de mai, dans le jardin qui s'ensoleille,
Nous irons réchauffer nos vieux membres tremblants.
Comme le renouveau mettra nos cœurs en fête,
Nous nous croirons encor de jeunes amoureux,
Et je te sourirai tout en branlant la tête,
Et nous ferons un couple adorable de vieux.
Nous nous regarderons, assis sous notre treille,
Avec de petits yeux attendris et brillants,
Lorsque tu seras vieux et que je serai vieille,
Lorsque mes cheveux blonds seront des cheveux blancs.

Je sens nettement que le mouvement s'accélère à partir des quatre derniers vers ; les deux derniers se diront infiniment plus vite que les deux premiers du morceau ; et je sens nettement encore que c'est précisément *le contraire* dans la troisième strophe :

Et comme chaque jour je t'aime davantage
Aujourd'hui plus qu'hier et bien moins que demain
Qu'importeront alors les rides du visage.
Mon amour se fera plus grave et plus serein.
Songe que tous les jours des souvenirs s'entassent :
Mes souvenirs à moi seront aussi les tiens.
Ces communs souvenirs toujours plus nous enlacent
Et sans cesse entre nous tissent d'autres liens.
C'est vrai, nous serons vieux, très vieux, faiblis par l'âge
Mais plus fort chaque jour je serrerai ta main :
Car, vois-tu, chaque jour, je t'aime davantage,
Aujourd'hui plus qu'hier et bien moins que demain.

(1) *Mes Pipeaux.*

On peut, d'ailleurs, discuter sur l'opportunité de presser ceux-ci ou ceux-là, mais ce que j'affirme c'est que les mouvements ne doivent pas être égaux entre eux, et que le charme de ces vers répétés ne sort complètement que de ces différences d'allures !

C'est à ces mêmes principes que se rattache l'art de dire les triolets ; le même vers s'y dira tantôt avec une extrême lenteur, tantôt avec la plus grande rapidité.

Toutes les répétitions, tout ce qui ressemble un peu à un refrain a besoin de cette variété dans l'interprétation, à peu d'exceptions près.

On ne s'accorde pas toujours sur la manière de dire les deux vers qui reviennent sans cesse dans *les Elfes* (1).

> Couronnés de thym et de marjolaine,
> Les Elfes joyeux dansent sur la plaine.

Faut-il les répéter toujours avec les mêmes inflexions, la même couleur, le même mouvement ? Faut-il les varier, au contraire, les rattacher lyriquement à la strophe qui précède et dramatiser les deux derniers ?

Je n'hésite pas à recommander cette seconde interprétation.

Fatalement cette suppression de ponctuation entraînera une suppression de respiration : le diseur y gagnera une largeur et une simplicité

(1) LECONTE DE LISLE, *Poèmes barbares*.

que des tronçons de phrases hachées, ou simplement indépendantes, ne sauraient lui donner.

Voici des fragments d'un *Conte de Noël* (1) :

. . . . . . . . . . . . . . . . .
Car lorsque minuit sonnait sous la voûte,
Le petit Jésus s'est mis en chemin,
Ayant décroché pour y voir en route
Une étoile d'or qu'il tient à la main.

. . . . . . . . . . . . . . . . .
Le petit Jésus marche vite, vite :
Il a tant à faire un jour de Noël,
Il est tant d'enfants qu'il faut qu'il visite...
Mais bientôt chacun a son lot tel quel ;
Le petit Jésus regagne son gîte,
Raccroche l'étoile et retourne au ciel.

On me dit cette pièce en phrasant ainsi :

Le petit Jésus regagne son gîte, | raccroche l'étoile, | et retourne au ciel.

Alors j'entends ce mot « gîte » qui est bien vilain ; l'étoile n'est plus qu'une lanterne, et je vois jusqu'au clou qui la soutient ; les virgules ont supprimé tout charme, toute poésie !...

Dites au contraire ces deux vers dans une seule expiration, également, bien également, sans secousse, et tout cela disparaît dans un seul vol soutenu et harmonieux.

(1) Paul Déroulède.

A la fin de cette même pièce, je trouve encore cette strophe :

> Or, à l'instant même où la chose est faite,
> Tout se rétablit comme de raison :
> Les petits enfants ramassent leur tête,
> La femme aux yeux bleus rentre à la maison,
> Et du haut des cieux le bon Dieu leur jette
> Du bonheur tout plein des fleurs à foison.

Je supprime encore toute ponctuation dans ces derniers vers, et par l'égalité de la diction, par l'absence de toute respiration, je fais sentir que tous ces miracles se sont accomplis au même moment, à la fois, tranquillement !

Ai-je besoin de dire que tout ce qui précède ces quatre vers aura été bien soigneusement détaillé, et, aussi, qu'on ne s'apercevra jamais qu'il puisse m'en coûter, en aucune façon, de ne pas respirer, pendant cette période !

Plus loin, en parlant du *Missel* de Sully Prudhomme, je montrerai encore comment des vers, dits d'une coulée, s'opposent heureusement à toute une suite de mots précis, fouillés, gravés profondément dans le texte.

Quant à présent, les exemples que j'ai donnés suffisent à prouver que si le mouvement et le rythme marchent parallèlement, il ne faut pas les confondre ; une dernière remarque établira clairement ce qui les sépare : la suppression complète des **e** muets dans la strophe de Victor Hugo, indiquée plus haut par le n° 1, n'altérera

pas le mouvement, mais, en changeant la mesure, elle altérera le rythme.

Pour trouver le rythme vous n'avez qu'à regarder, il est inscrit dans les vers sur les mots et entre eux : c'est lui qui, chez les vrais lyriques, vous conduira sûrement au mouvement, car, chez eux, il sera d'accord avec le sens, avec l'évolution des idées, des sentiments, des sensations.

Dans tout ce qui précède je me suis efforcé de simplifier les choses, de faire voir que la diction des vers lyriques s'établissait par grands plans, et non par une succession de petites inflexions parasites, à l'aide des petits procédés, des petits tics du théâtre ; j'ai montré qu'elle exigeait, le plus souvent, une voix égale, *bien posée*, une émission sans secousse, sans heurt, sans chevrotement.

Est-ce à dire que *tous* les détails vont disparaître dans l'unité des mouvements et des rythmes.

Certes non !

Et c'est ici que, dans une certaine mesure, discrètement, vont intervenir quelques-unes des méthodes de la diction que j'ai appelée dramatique ; c'est ici que je recommanderai en même temps quelques recherches employées par des chanteurs comme Faure et Darcier, des diseurs comme Gustave Nadaud, Thérésa, Paul Henrion, par tous ceux qui ont su opposer le jeu des consonnes à la variété si précieuse des voyelles !

Le grand comédien Ed. Got, qui certes n'avait

rien d'un chanteur, avait pourtant bien compris les rapports étroits qui existent entre notre art et celui du diseur lyrique ; quand Thérésa chantait à l'Alcazar du faubourg Poissonnière, il disait quelquefois, au Conservatoire, à ses élèves, dans cette forme de boutade qui lui était familière :

« Allez donc prendre une leçon en face ! »

J'ai eu la bonne fortune d'entendre Gustave Nadaud, dans les derniers temps de sa vie, DIRE les mêmes chansons qu'il m'avait CHANTÉES les années précédentes : c'étaient les mêmes inflexions, les mêmes finesses d'articulation, les mêmes sonorités appropriées.

Bien dire des vers, n'est-ce pas, comme bien chanter, l'art d'installer dans une articulation choisie une sonorité choisie ?

---

## CHAPITRE IX

### LES CONSONNES ET LES VOYELLES

Lorsque j'étais au Conservatoire, mon admirable maître Régnier nous parlait assez souvent de Talma ; étant enfant, il l'avait vu de près ; plus tard, ses souvenirs personnels, joints à ceux des vieux amateurs du Théâtre français, lui avaient permis de se faire une idée assez nette de ce qu'avait été le grand tragédien : aussi aimait-il à nous conter sur lui d'intéressantes anecdotes et à nous vanter, surtout, ses trouvailles d'interprétation ; il n'y manquait jamais quand un élève répétait le rôle de Néron, dans lequel l'illustre artiste s'était montré incomparable : il nous disait qu'arrivé à ces vers :

> Excité d'un désir curieux,
> Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
> Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes
> Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes,
> Belle sans ornement, dans le simple appareil
> D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil (1).

(1) *Britannicus* (acte II, scène II).

Talma préparait fortement l'attaque du mot « Belle » ; il le faisait attendre un instant, tandis que sa physionomie exprimait la plus ardente admiration, puis il articulait vigoureusement cette consonne, en n'accordant au contraire, à la voyelle qu'une sonorité infiniment atténuée et mystérieuse !

L'effet obtenu ainsi n'est pas sans rapport avec celui que certains retardements peuvent produire dans l'art du chant ; on retient, pour ainsi dire, la consonne, on la fait attendre imperceptiblement, et son attaque ainsi préparée, ainsi retardée, s'enveloppe d'une grâce particulière.

J'ai vu quelques grands chanteurs, Faure surtout, employer ces ressources de diction et me suis demandé longtemps pourquoi les comédiens n'en faisaient pas usage dans la diction poétique ; j'ai compris plus tard que c'était encore la manie d'extérioriser qui les privait de ces nuances subtiles : quand on veut mettre tous les mots en dehors, on ne songe pas à retenir les consonnes et à en faire attendre l'articulation.

Et pourtant quelles délicatesses sont obtenues ainsi qui n'existeraient pas autrement ; j'en pourrais donner bien des exemples ; sentez-vous de quelle douloureuse distinction, de quelle fine pudeur vous envelopperez ainsi de tels vers :

Ma vie est **S**us**P**endue à ces fragiles nœuds,
Et je suis le **C**aptif des **M**ille êtres que j'aime :

Au **M**oin**d**re ébranlement qu'un **S**oufle cause en eux
Je **S**ens un **P**eu de moi **S**'a**RR**acher de moi-même (1).

Chacun de ces mots semble accompagné d'un léger, oh très léger, mais très aigu déchirement. Pour étudier ces finesses d'articulation, la poésie de Sully Prudhomme nous fournit les textes les meilleurs, et bien qu'il s'agisse d'indications que seul un enseignement *oral* peut donner complètes, je vais encore citer *Le Missel* du poète des solitudes :

Dans un **M**i**S**sel **D**a**T**ant du roi François premier,
Dont la rouille des ans a **J**auni le **P**apier
Et dont les **D**oigts **D**évots ont u**S**é l'armoirie,
Livre **M**i**G**non **V**è**T**u d'ar**G**ent sur parchemin,
L'un de ces **F**ins travaux d'an**C**ienne orfèvrerie
Où se **S**entent l'au**D**ace et la **P**eur de la main,
**J'ai trouvé cette fleur flétrie.**

C'est un amateur qui tient en sa main le bibelot le plus délicieusement ciselé ; il en détaille finement, finement et précieusement, toutes les perfections : chacune des articulations très nettes, mais pourtant très légères, nous fera sentir la rareté et le prix de l'objet.

Après un retardement très délicat sur le p de ce mot, « la peur de la main », puis, après un court silence avant le dernier vers, que celui-ci soit dit avec une articulation très simple et très égale, et tout ce qu'il y a de délicatesse dans la strophe

(1) Sully Prudhomme, *Les Chaînes*.

sortira, à la condition que la voix sera douce, peu appuyée et dans une tonalité mélancolique !

Avec tous leurs détails, les six premiers vers resteront pourtant au même plan, sur ce que j'ai appelé la même plate-forme ; seul le dernier vers sera installé largement sur le plan au-dessous.

Et toutes les nuances les plus subtiles s'obtiendront ainsi dans l'égalité, dans la tranquillité de la voix, sans l'inutile emploi de toutes les notes du registre, et, encore une fois, sans secousses : des attaques, pas de secousses !

J'y insiste : c'est en secouant les mots comme on le fait si souvent, qu'on détruit le rythme, l'harmonie, tout le charme, toute l'ampleur, toute la simplicité et même toute la force du vers !

Il faut, et c'est presque la méthode contraire, attaquer les consonnes, car si on pousse brutalement les mots par un effort de l'arrière-gorge, on ne saurait en même temps saisir énergiquement la consonne entre les lèvres ni envoyer progressivement en avant la voyelle qui suit :

Voici la seconde strophe du *Missel* :

On **V**oit qu'elle est **TR**ès **V**ieille au **V**elin **TR**aversé
Par sa **PR**ofonde em**PR**einte où la **S**ève a **P**e**R**cé.
Il se pourrait qu'elle eût trois cents ans, mais n'importe ;
Elle n'a rien perdu qu'un **P**eu de **V**ermillon,
Fard qu'elle eût vu tomber même avant d'être morte,
Qui ne brille qu'un jour et que le papillon,
En passant, d'un coup d'aile emporte.

C'est ici que je suis obligé de négliger la ponc-

tuation, une fois de plus ; je m'arrêterai quatre ou cinq fois dans les deux premiers vers, qui n'ont pas une virgule, car il faut que j'insiste sur tous ces mots si précis, si soigneusement choisis : « vélin », « traversé », « empreinte », « sève », « percé » ; et, tout au contraire, après avoir articulé finement : « un peu de vermillon » je dirai les deux derniers vers, sans aucune ponctuation, en les laissant partir, comme d'eux-mêmes, sur un souffle bien égal, jusqu'à l'expiration, comme je l'ai indiqué au chapitre précédent, et avec une articulation toute simple et toujours pareille !

Ici il n'y a, pour ainsi dire, que des voyelles ; dans les deux premiers vers nous n'avions que des consonnes !

Toute cette poésie fournirait des études fort intéressantes sur l'articulation expressive !

Empruntons maintenant à Barbey d'Aurevilly quelques vers d'une œuvre souvent dite dans les concerts et les salons :

Un **S**oir dans la **S**ierra, **P**assait **C**am**P**ea**D**or.
Sur sa **C**uirasse **D**'or le soleil mirait l'or
Des **D**erniers **FL**am**B**oie**M**ents d'une **S**oirée ar**D**ente
Et **D**oublait du héros la **S**plen**D**eur **FL**am**b**oyante !
Il n'était qu'or **P**ar**T**out, du **C**imier au **T**alon.
L'or des **C**uissards **F**roissait l'or des **C**a**P**araçons.
Des rubis grenadins **F**aisaient **F**eu sur son **C**asque,
Mais ses yeux en **F**aisaient plus encore sous son **M**asque..
**S**u**P**erbe et de loisir il allait sans pareil.
Et n'ayant rien à **B**attre, il **B**attait le **S**oleil ! (1)

(1) *Poussière :* Le Cid.

C'est là le plus bel exercice que je connaisse pour fortifier l'articulation et en même temps élargir la voix ! En effet, tout ce fracas voulu, ce tintamarre, un peu factice sans doute, ne se marquera que par l'articulation la plus énergique, jointe au ton le plus large et le plus soutenu.

Voyez quelles belles oppositions de couleur et de sonorité vous obtiendrez, par plus de douceur, aux vers suivants :

Et les pâtres penchés aux rampes des montagnes
Se le montraient flambant, au loin, dans les campagnes
Comme une tour de feu, ce grand cavalier d'or,
etc., etc.

si vous avez mis fortement en valeur, par l'articulation, le commencement de ce petit poème.

Dès le premier mot, nous voyons si le diseur va nous donner complètement la grandeur du sujet, l'héroïsme du personnage. S'il nous dit : « Un soir » sur le ton du récit, comme s'il y avait « Il était une fois », soyez certain que les vers épiques ne seront pas mis en pleine lumière et que le héros ne vous sera pas montré « dans sa splendeur d'archange » !

Il existe d'ailleurs, ce ton du récit, plus tard, dans ces vers :

Or, comme il passait là,
etc., etc...

mais alors « le personnage » nous a été présenté, et on peut nous raconter « l'anecdote » qui est au fond de cette poésie.

Dans l'attaque juste et artistique des consonnes, les bons diseurs trouveront donc les ressources les plus variées pour faire jaillir, ou pour faire chanter les mots.

Ai-je besoin d'indiquer toutes les nuances que peut nous fournir la lettre **T** dans les adjectifs suivants :

Tendre, tenace, terrible, triste, etc.

Le charme des mots réside surtout dans les voyelles, cela est évident, mais comme l'attaque des consonnes y ajoute parfois!

Le **ch** est souvent d'une douceur infinie ; écoutez ce vers de Léon Dierx :

Les peupliers rangés chuchotaient dans la brise (1).

Quels mots sont plus jolis que « chaste » et « charmant » après un ralentissement sur le **ch** ?

Je ne m'arrête pas à l'étude des onomatopées : elle est trop répandue pour offrir ici un grand intérêt ; je ne puis cependant pas m'abstenir de citer encore un vers du *Missel*, où le rôle de l'articulation est de mettre en valeur l'harmonie imitative du mot :

Un cœur, comme une flamme, autour du vieux fermoir,
S'efforce, en **Pal** **P**itant, de se frayer passage.

(1) *Crépuscule.*

Il suffit d'indiquer ce que le verbe « palpiter » ajoute d'ingénieuse précision à l'idée par une forte articulation des deux **p**.

C'est ainsi que les consonnes ne sont pas seulement le froid squelette des mots, elles en sont aussi les muscles, les muscles vivants et souples ; les voyelles en sont la chair !

Ici, encore, il faut que je me garde de dépasser les limites de mon sujet, en confondant l'art de dire avec la philologie ou la linguistique ; j'éviterai de noyer dans des quintessences ces études entreprises dans un but pratique ; mais, pourtant, il n'est pas possible que je ne prête aucune attention aux travaux critiques de certains poètes contemporains, si vains qu'ils aient pu sembler jusqu'à ce jour dans leurs résultats ! Je ferai donc, le plus rapidement possible, quelques allusions à des préoccupations d'art dans lesquelles une récente école poétique — disons l'avant-dernière — a étouffé toute pensée et même trop souvent amolli toute sensation.

On connaît le fameux sonnet d'Arthur Rimbaud, le fameux sonnet des voyelles :

A noir, E blanc, U vert, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
A, noir corset velu de mouches éclatantes
Qui bourbillent autour de puanteurs cruelles.

Golfes d'ombre. E, candeur des vapeurs et des tentes.
Lames des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles.
I, pourpres, sangs crachés, rires des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes.

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux.

O, suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des mondes et des anges ;
O, l'oméga, rayon violet de ses yeux !

Ils sont devenus très rares ceux qui osent avouer, aujourd'hui, qu'ils ont cru jadis à la sincérité du poète, et qu'ils ont admiré ces vers comme une promesse d'évolution.

Pourtant, dans son *Traité du verbe*, M. René Ghil ne craint pas d'aborder ces problèmes le plus sérieusement du monde ; il nous dit :

« Constatant les souverainetés, les harpes sont « blanches ; et bleus sont les violons mollis sou- « vent d'une phosphorescence pour surmener « les paroxysmes ; en la plénitude des ovations « les cuivres sont rouges ; les flûtes, jaunes, qui « modulent l'ingénu s'étonnant de la lueur des « lèvres ; et sourdeur de la terre et des chairs, « synthèse simplement des seuls instruments « simples, les orgues toutes noires plango- « rent », etc...

Et M. Charles Morice, après avoir fait cette citation dans son livre sur *la Littérature de tout à l'heure*, y ajoute le commentaire suivant :

« René Ghil a eu le tort, surtout, de prendre « au sens littéral, un peu naïvement, le sonnet « des voyelles d'Arthur Rimbaud. Tous les jour-

« nalistes ont fait de même, et que de gorges « chaudes ! Comme on dauba sur le grand « poète :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...

« et les journalistes ne soupçonnaient point de « quel rire énorme eût ri l'absent s'il les eût « entendus ! Car ces bonnes gens donnaient de « tout leur cœur dans le panneau qu'avait pensé « à leur préparer, un jour de gaîté, le pince-sans-« rire qui ne dormait pas toujours au fond du « génial poète.

« Non pas qu'en effet les sons (puisque toute « la nature lui est soumise) échappent aux prises « d'une loi de coloration, sons et couleurs n'étant « qu'une double et symétrique émanation de la « lumière ; mais cette loi, sans rien d'absolu, est « nécessairement individuelle ; en sorte que le « seul sens réel du sonnet célèbre est en une « manifestation d'Arthur Rimbaud par la sorte « spéciale dont cette loi s'empruntait de ce tem-« pérament. Rien de plaisant dès lors comme de « voir René Ghil discuter en ce document per-« sonnel l'affirmative d'une vérité en soi, y rele-« ver des erreurs, préférer l'I bleu, l'O rouge, « l'U jaune, puis substituer aux couleurs les « instruments musicaux tels qu'il vient de les « colorer : « A, les orgues ; E, les harpes ; I, les « violons ; O, les cuivres ; U, les flûtes. »

Cette question de l'audition colorée est ren-

trée dans le domaine de la science ; souhaitons que les poètes ne se hâtent plus de l'en faire sortir !

Nous reconnaissons d'ailleurs, que les rapports indiqués entre les voyelles et certains instruments musicaux nous laissent au moins sur un terrain artistique, et que si les sonorités poétiques peuvent trouver des analogies directes dans un autre art, cela ne peut être, quant à présent, que dans la musique ; mais fort heureusement pour nous, les interprètes, il ne s'agit pas encore de suggérer l'illusion d'une instrumentation véritable : quand on nous donne à émettre la voyelle « A », essayons de la faire entendre dans ses rapports avec le nombre, le rythme, le sens, et tant mieux si le poète y entend les orgues par-dessus le marché ; dans ces matières il n'y a que la foi qui sauve !

Qu'il nous ait semblé indispensable de noter, en passant, quelques-unes de ces préoccupations récentes, on le comprendra aisément, même si nous n'en pouvons tirer des indications bien définies pour l'art de dire les vers.

En résumé, ce qui reste le plus essentiel et le plus délicat à traduire dans la poésie moderne, c'est l'allitération et l'assonance.

Littré nous dit que l'allitération est une figure de diction qui consiste à répéter ou opposer plusieurs fois la même ou les mêmes lettres, comme dans cet exemple : « le riz tenta le rat » ; « le rat tenté tâta le riz. »

Cet exemple plaisant suffit à montrer que de pareilles recherches peuvent facilement aboutir aux pires enfantillages, à la cacophonie la plus ridicule, et que la mesure la plus fine doit présider au maniement de l'allitération.

Les classiques en ont usé très fréquemment, mais toujours avec le goût délicat qu'ils apportaient en toutes choses.

Racine, qui en fut prodigue, nous a laissé des modèles fameux :

Sa c**R**oupe se **R**ecou**R**be en **R**eplis to**R**tueux (1)

Pour qui **S**ont ces **S**erpents qui **S**ifflent **S**ur vos têtes (2).

M. Becq de Fouquières dans son remarquable *Traité de versification* emprunte à la *Phèdre* de Racine et au *Satyre* de Victor Hugo une quantité d'exemples d'allitérations, parmi lesquels je choisis les suivants :

Elle **M**eurt dans **M**es bras d'un **M**al qu'elle **M**e cache.

Songez qu'un même jou**R** leu**R** **R**avi**R**a leu**R** mè**R**e.

Mais **F**idèle, mais **F**ier et même un peu **F**arouche.

Je **M**ourrai, **M**ais au **M**oins **M**a **M**ort **M**e vengera (3).

etc., etc.

(1) *Phèdre.*
(2) *Andromaque.*
(3) Racine.

Regarde la **F**orêt **F**ormidable manger.

Comment **F**iltre la source et **F**lambe la lumière.

Le sa**T**yre chan**T**a la **T**erre mons**T**rueuse.

Victor Hugo a, d'ailleurs, été un maître pour cela comme pour tout le reste ; *Les Pauvres Gens* abondent en semblables effets :

Et fait **R**âler d'hor**R**eu**R** les ag**R**ès effa**R**és.
**S**ent **F**ondre et **S**'en**F**oncer le bâtiment qui plonge ;
Et **S**ent **S**'ouvrir **S**ous lui l'ombre et l'abîme et **S**onge...

**P**lus **T**ard quan**D** ils seront **P**rès du **P**ère et **P**ar**T**is,
**T**u diras en **P**leurant : oh s'ils é**T**aient **P**e**T**its !

Booz endormi nous fournirait encore de nombreux exemples :

Il n'avait pas de **F**ange en l'eau de son moulin,
Il n'avait pas d'en**F**er dans le **F**eu de sa **F**orge.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Un **F**rais par**F**um sortait des Touf**F**es d'as**PH**odèle ;
Les souf**F**les de la nuit **F**lottaient sur Galgala.

Quel conseil donner aux diseurs, à ce sujet, si ce n'est d'assouplir l'articulation et de la rendre assez variée pour qu'elle puisse aisément passer de la finesse à l'énergie, de la délicatesse à la puissance. Quand on aura forgé l'instrument on sera prêt pour tous les effets que les poètes ont tirés de la répétition ou du choc des consonnes.

Quant à l'assonance, elle est due, plus particulièrement, au retour des mêmes voyelles ou des mêmes sonorités syllabiques.

L'assonance c'est, pour ainsi dire, une rime imparfaite, une rime manquée, dont la place n'est fixe ni dans le vers, ni dans le mot ; c'est le rappel des syllabes par des sonorités qui peuvent être seulement ressemblantes et non identiques.

Allitérations et assonances se trouvent très souvent réunies dans les mêmes vers ; elles se combinent entre elles et se font valoir réciproquement.

« Dans la pièce du *Satyre* de Victor Hugo (1), « lorsque Hercule pousse l'œgipan au milieu de « l'assemblée des dieux, ceux-ci sont pris d'un « fou rire, et le poète, pour peindre cette explo- « sion d'hilarité, multiplie la même voyelle re- « tentissante. Les seize derniers vers de ce mor- « ceau, dont six assonnent sur l'a, se terminent « par ce distique formé sur la même combinai- « son assonante :

> **LA** meu**T**e de Di**AN**e **A**boy**A** sur l'œ**TA** ;
> Le **T**o**NN**erre **N**'y put **T**e**N**ir, il écl**ATA**.

Les poètes modernes ont usé et abusé de ces effets.

Il n'y a qu'à ouvrir un volume de Verlaine pour trouver de nombreuses assonances et très

(1) Becq de Fouquières, *Traité de versification*.

souvent des assonances et des allitérations réunies :

Les sanglots longs
  Des violons
  De l'automne
Blessent mon cœur
  D'une langueur
  Monotone (1).

Il est aisé de voir ici que les allitérations sont dues à la répétition des « **l** » et les assonances au rappel répété des « **o** ».

Voici deux vers de M. Stuart Merril où le retour des « **l** » et des « **u** » dans le premier vers et les assonances en « **oi** » dans le second sont à remarquer :

La blème lune allume en la mare qui luit,
Miroir des gloires d'or, un émoi d'incendie...

Et ces deux vers contiennent en outre des allitérations au moyen de la lettre « **m** ».

Nous lisons dans la *Nuit sur la Lande*, de M. Gustave Kahn :

De tes beaux yeux la paix descend comme un grand soir
Et des pans de tentes lentes descendent gemmés de pierreries
Tissés de rais lointains et de lunes inconnues :
Des jardins enchantés fleurissent à ma poitrine,
Cependant que mon rêve se clôt entre tes doigts
A ta voix de péri la lente incantation fleurit :

(1) *Poèmes saturniens :* Chanson d'automne.

Imprégné d'antérieurs parfums inconnus
Mon être grisé s'apaise à ta poitrine
Et mes passés s'en vont défaillir à tes doigts.

Voici encore deux citations où l'allitération domine, par le retour harmonieux des « l ».

Dans *Visions*, M. Mæterlinck a écrit :

Et lent sur mon âme indolente,
L'ennui de ces vagues amours
Luire immobile et pour toujours,
Comme une lune pâle et lente.

Remarquez aussi les syllabes nasales qui se répètent : lente, indolente, ennui.

J'emprunte enfin ces vers à M. Charles Viguier :

Dans une coupe de Thulé 1
Où vient pâlir l'attrait de l'heure 3
Dort le sénil et dolent leurre 3
De l'ultime rêve adulé. 3

Mais des cheveux d'argent filé 1
Font un voile à celle qui pleure, 3
Dans une coupe de Thulé 1
Où s'est éteint l'attrait de l'heure. 2

Et l'on ne sait quel jubilé 3
Célèbre une harpe mineure 1
Que le hautain fantôme effleure 2
D'un lucide doigt fuselé !... 2
Dans une coupe de Thulé. 1

On voit que, dans ces treize vers, il n'y a pas moins de 26 « l, » une moyenne de deux « l » par

vers de huit pieds. Cela ne les rend pas plus clairs, mais la musique en est fine, très certainement.

Ce qui me semble fâcheux, chez nos artistes modernes, c'est que le métier, avec des prétentions à paraître lâché d'autre part, est abominablement visible dans ces effets spéciaux ; au moins en apparence, ces effets résultent d'un labeur acharné, et comme la diction ne peut leur mesurer l'importance qu'on leur a donnée, ils prennent souvent le caractère de choses trop voulues, très factices, un peu enfantines !

Ces mêmes effets, chez Victor Hugo, paraissent presque inconscients, excepté quand il s'en amuse et quand il nous donne : « Une de ces « chansons d'atelier composées des premiers « mots venus, rimées richement et pas du tout, « vides de sens comme le geste de l'arbre et le « bruit du vent (1)... »

Les pères dindons donnèrent
De l'argent à un agent
Pour que mons Clermont-Tonnerre
Fût fait pape à la Saint-Jean,
Mais Clermont ne put pas être
Fait pape, n'étant pas prêtre ;
Alors leur agent rageant
Leur rapporta leur argent.

On voit que l'abus de ces recherches peut devenir facilement comique : si la mesure manque au poète, il ne donne plus à nos oreilles que des

(1) Victor Hugo : *Les Misérables.*

titillations puériles ; cela va de la préciosité à l'enfantillage.

Lorsqu'un artiste comme Maurice Donnay s'amuse au jeu de la rime Banvillesque, lorsqu'il écrit dans *Phryné*, par exemple :

Il était laid et maigrelet.
Ayant sucé le maigre lait,
D'une nourrice pessimiste !
etc., etc.

il n'est pas la dupe de sa fine ingéniosité, il sait bien qu'il a rimé ces vers pour le Chat-Noir, et il les enferme, clairement, dans la forme funambulesque.

En abusant, et toujours avec le plus grand sérieux, des allitérations et des assonances, je crains que certains poètes modernes n'aient réduit leurs œuvres à n'être que des jeux d'enfant, quand il leur manque, d'autre part, la pensée, que Darmesteter appelait la dignité de la poésie, et quand ils n'ont même pas le rythme qui en est le vrai charme !

Ce n'est certainement pas à M. Gustave Kahn que je pourrais me permettre d'appliquer ceci, et je ne cite son nom à cette place que parce qu'il me fournit un exemple frappant de la distance qui sépare un beau vers lyrique bien simple, bien plein, d'un autre vers tout surchargé d'assonances et d'allitérations :

De tes beaux yeux la paix descend comme un grand soir,

Voilà un superbe vers qui est venu au poète tout entier dans sa belle forme ternaire, si rythmique ; très vraisemblablement il ne lui a coûté aucun effort ; il nous semble être venu au monde comme cela, si je puis parler ainsi.

Lisez ce vers à haute voix, et joignez-y le vers suivant :

Et des pans de tentes lentes descendent gemmés de
[pierreries.

Vous sentirez l'abîme qui les sépare ; alors que le métier le plus tarabiscoté s'affiche dans ce dernier vers, c'est la grâce même qui fait chanter le premier, la grâce, au sens que les catholiques ont attaché à ce mot !

Mais que peuvent devenir les interprètes entre des formes aussi opposées, c'est ce que je tâcherai de dire à la fin de ces études.

J'ajouterai seulement ici, au sujet de ces assonances et allitérations, que, chez Victor Hugo comme chez Racine, leur charme vient de leur discrétion ; il semble qu'elles soient dues aux instincts obscurs du poète bien plus qu'aux efforts de son talent et, si notre oreille doit être capable de les percevoir, elles se mettent, d'elles-mêmes, en valeur dans une bonne diction.

Ecoutez ce que dit si justement, à mon sens, M. Becq de Fouquières dans son *Traité de Diction;* il fixe avec une délicate précision la valeur mu-

sicale des voyelles dans ce vers de Racine :

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée(1).

puis il conclut ainsi :

« On voit par cette analyse dans quels rapports « merveilleux les harmoniques des voyelles se « trouvent avec la sombre et lamentable tristesse « de *Phèdre*. On dira sans doute que Racine n'a « pas songé à tout cela. En effet, il ne l'a pas « *pensé*, mais il l'a *senti*, et son oreille n'a été sa- « tisfaite que lorsqu'il a eu trouvé, par une intui- « tion qui est précisément le génie, le rapport « mélodique des paroles de Phèdre avec la dou- « leur mortelle qui la tourmente. Il y a donc dans « ce vers, qu'on ne saurait trop admirer, un ac- « cord, que dis-je! une manifeste sympathie entre « les sons choisis par le poète et les sentiments « qu'il a voulu exprimer. »

On pourrait dire encore que le sujet traité par le poète suffit quelquefois à créer cet accord, ou tout au moins qu'il peut y aider puissamment :

Lisez, en effet, ces lignes de Châteaubriand :

« La première voyelle de l'alphabet se trouve « dans presque tous les mots qui peignent les « scènes de la campagne, comme dans charrue, « vache, cheval, labourage, vallée, montagne, « arbre, pâturage, laitage, etc., et dans les épi- « thètes qui ordinairement accompagnent ces « noms, telles que : pesante, champêtre, labo-

(1) *Phèdre.*

« rieux, grasse, agreste, frais, délectable, etc.....
« Le son de l'**a** convient au calme d'un cœur « champêtre et à la paix des tableaux rustiques... « il entre fort bien encore dans les plaintes, dans « les larmes amoureuses et dans les naïfs « hélas ! » « d'un chevrier. Enfin, la nature fait entendre « cette lettre rurale dans ses bruits, et une oreille « attentive peut la reconnaître, diversement ac- « centuée, dans les murmures de certains ombra- « ges, comme dans celui du tremble et du liège, « dans la première voix ou la finale du bêlement « des troupeaux, et la nuit dans les aboiements « du chien rustique. »

C'est sans doute dans de telles affinités que les assonances trouveraient leur justification en même temps que leur charme. Pourquoi ne mettrait-on pas un peu de logique, même en ces matières ?

Dans ces deux vers de V. Hugo :

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle.
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala !

tous ces mots : frais, parfum, touffes, asphodèle, souffle, flottaient, sont bien faits pour s'unir et rien ne vient diminuer le charme que chacun d'eux nous apporte comme dans une fine caresse !

Dans les poésies modernes, hélas, nous trouvons, trop souvent, accouplés, sous prétexte de musique, des mots qui hurlent d'être côte à côte et de servir aux mêmes fins.

« Le but du vers est de renforcer la pensée

12

« poétique d'un sens musical qui lui soit par-
« faitement adapté », et le poète « doit allier le ca-
« ractère des syllabes, ou plutôt des sons qu'elles
« représentent à la nature des sentiments (1). »

Et maintenant quelles conclusions pratiques tirer de tout ceci au point de vue de la diction ?

Pour les allitérations j'ai dû me borner à recommander, d'une manière générale, d'assouplir l'articulation !

Je ne vois pas, non plus, pour les assonances, un conseil bien spécial à donner. Que la prononciation se conforme aux règles et à l'usage, c'est l'intensité de l'émission qui apportera aux voyelles la similitude, ou la variété, suivant les cas !

La variété de timbres que nous rencontrons dans les voyelles est le grand charme de notre langue, elle lui donne une incomparable richesse d'harmonie imitative, mais cette variété, une correcte prononciation suffit à nous l'apporter, et tout le mérite ici revient exclusivement au poète. Pour nous les difficultés commencent au prolongement exact des syllabes et au rapport constant entre la qualité de l'articulation et la quantité de sonorité.

Par leur habitude d'élargir les sons et aussi par la recherche des effets « pianissimo » les grands diseurs de la musique parviennent à sentir, beaucoup plus finement que nous, ce que chaque

(1) Robert de Souza, *le Rythme poétique.*

voyelle contient, en réalité, d'harmonie propre.

L'admirable maître de diction qu'était Gounod aimait à prouver la supériorité de notre langue sur la langue italienne elle-même, et cela au point de vue musical; il reprochait à celle-ci la monotonie de ses sons éclatants et il lui opposait la souplesse et la variété de nos voyelles, le contraste de leurs sons fermés et de leurs sons ouverts, la différence de leurs timbres.

Dans *l'Art de la lecture*, E. Legouvé consacre quelques pages charmantes à ces idées du grand musicien qui mettait en parallèle ces deux phrases :

Salut, demeure chaste et pure !

et :

Dimora casta e pura.

ou qui montrait que dans ce vers :

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime (1).

la demi-teinte de ces mots « *qui t'aime* » donnait à la phrase une délicatesse, une douceur, que détruisaient brutalement les mots italiens.

*Che t'ama...*

Ce sont là des remarques (2) qui nous ouvrent

(1) LAMARTINE, *le Vallon*.

(2) Il est assez intéressant de lire, à ce sujet, la préface d'un volume de Garcin, intitulé *Traité du Mélo-Drame* (Paris, 1772), dans laquelle l'auteur s'efforce de réfuter les opinions de Jean-Jacques Rousseau.

« On peut mettre M. Rousseau à la tête de ceux qui

des horizons sur la manière d'attaquer une consonne ou d'émettre une voyelle ; elles nous montrent quels enseignements on peut tirer de pareils maîtres ; car si les chanteurs doivent profiter largement de la science des bons comédiens, il ne faut pas que ceux-ci croient n'avoir rien à apprendre des grands artistes du chant, qui sont

« ont accusé la langue française de ce genre d'impuis-
« sance (impuissance à s'allier avec la musique). »

« Il nous signifie dans sa lettre sur la musique, il « nous déclare plus solennellement dans *l'Encyclopédie*, « il répète en vingt endroits de son Dictionnaire, que si « notre musique est défectueuse, notre langue ne l'est « pas moins ; qu'étant sans prosodie, sans accents, et « remplie d'**e** muets, elle est trop sourde pour se couvrir « des sons de la musique, etc.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« Notre langue est-elle sans prosodie ? Il faudrait un « traité complet pour éclaicir la question, et plusieurs « volumes pour épuiser la matière. Si j'avais un livre à « faire, je commencerais, en analysant tous les mots de « la langue, par examiner si les tons qu'ils fournissent « ont ou n'ont pas une accentuation sensible. Je re- « chercherais ensuite si la quantité syllabique est telle « qu'on ne puisse l'adapter au chant : si nos voyelles « sourdes tant reprochées ont moins d'accent que les « sonores ; si elles ne font pas dans le discours le même « effet que produit une longue suite d'ombres dans un « tableau de Rembrandt ; si les peuples barbares ne « sont pas ceux dont la langue a le plus d'**a** et d'**e** ou- « verts, si les intervalles du grave à l'aigu doivent tou- « jours être saillants et jamais gradués ; si l'oreille, dont « le sentiment est si fin chez les nations polies, n'est « pas autant flattée des nuances que des extrêmes ; si ce « que notre accent perd en énergie, il ne le gagne pas en « variété, enfin, si malgré ce qui lui manque, notre langue « n'a pas un caractère de liberté, de netteté, de douceur « et même de grâce », etc.

pour nous au contraire de merveilleux modèles, quand ils laissent subsister dans le corps des mots, et à travers la trame musicale, la valeur complète du langage parlé.

J'avoue, d'ailleurs, que de tels artistes sont d'une désespérante rareté; mais, puisque Faure faisait porter au loin la Sérénade de Don Juan avec une sonorité atténuée jusqu'à l'invraisemblable, puisque Fugère murmure une romance le plus finement du monde dans les plus grandes salles de Paris, et puisque, d'autre part, Saint-Germain, qui n'avait aucun timbre dans la voix, qui semblait toujours parler sur un enrouement, se faisait si bien entendre au Trocadéro, pourquoi donc, pourquoi les diseurs de vers donnent-ils toujours, et toujours, et partout, à moins qu'ils ne crient, la même quantité de voix.

Cela tient à deux causes principales : ils ne savent pas les ressources variées de l'articulation, ils ne savent pas soutenir une sonorité !

C'est par le prolongement des syllabes qu'à la diction vient s'ajouter encore quelque chose de plus réellement musical, et comme je le disais à propos de l'**e** muet, ce prolongement crée dans notre langue les longues et les brèves qui lui manquent !

Il ne s'agit nullement d'abandonner ici la parole pour le chant, et j'indique seulement ainsi des affinités, mais j'affirme qu'il faut être capable de tenir un son pour donner à certains vers toute leur ampleur ou tout leur charme.

Dans Victor Hugo, dans Lamartine aussi, les exemples abondent de ces vers qui demandent leur expression au prolongement des mots :

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Et je médite, obscur témoin,
Pendant que, **déployant** ses voiles,
L'ombre, où **SE MÊLE une rumEUR**,
**Semble ÉLARGIR jusqu'aux étoiles**
Le **geste auguste** du semeur (1).

Ou encore :

Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues !
**VOUS ROULEZ à travers les sombres étendues**
Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires ?
**O FLOTS ! que vous SAVEZ de LUGUBRES histoires !**
**Flots profonds**, redoutés des mères à genoux !
**VOUS VOUS LES RACONTEZ en MONTANT les marées** (1),
Et c'est ce qui vous fait ces voix **désespérées**
**Que vous avez le soir QUAND VOUS VENEZ VERS NOUS.**

Je borne ici ces exemples, car j'aurai à revenir, souvent, dans les chapitres suivants, sur ces prolongements des sonorités.

On voit facilement quelle infinie variété d'effets un diseur peut rencontrer en opposant l'émission colorée des voyelles à l'articulation sensible des consonnes.

(1) V. HUGO.

Dans un article sur « *Izeil* », Henri Fouquier, parlant de Mme Sarah Bernhardt, disait qu'on trouvait mêlées en elle : « une poésie qui en fait un être impersonnel, légendaire, et une précision quasiment effrayante dans la réalité du geste » ; c'est dans ce mélange qu'il voyait l'exceptionnelle grandeur de l'artiste !

Il aurait pu constater en même temps que ces oppositions se trouvaient également dans la diction de la grande tragédienne, et que les caresses de « la voix d'or » y alternaient ou s'y mariaient avec les accents de l'articulation la plus énergique, les martellements qu'on lui reproche parfois n'étant que l'exagération d'une exceptionnelle virtuosité.

Visiblement, toute virtuosité dans la diction lyrique évolue entre ces deux pôles : l'articulation, l'émission ; et le dosage approprié de ces deux éléments fait les grands diseurs !

Je n'ai pas à m'occuper ici de la prononciation usuelle : il y a pour cela des dictionnaires et des traités élémentaires de diction ; quant à moi, je m'en rapporte à Littré pour savoir s'il faut dire « Fréj*u* » ou « Fréj*uss* », « encen » ou « encens », « rédem*pt*eur » ou « réd*an*teur », et je n'ai jamais su me passionner pour ces questions-là ; mais il y a quelques mots pour lesquels l'usage nous laisse encore dans l'indécision, et dont la prononciation pourrait être imposée par le sentiment artistique ; ceci m'intéresse davantage !

Je prends, par exemple, le mot « Allégresse » :

Les dictionnaires nous laissent la latitude de prononcer les deux l ou d'en supprimer un, et je crois que souvent les professeurs de diction en profitent pour imposer une vague préférence personnelle en dehors de préoccupations artistiques.

Or, je comprends qu'on dise :

Quelle « alégresse » aurez-vous en votre âme
Quand d'un époux si beau vous vous verrez la femme (1).

Ou même :

Avec une « alégresse » aussi pleine et sincère
Que j'épousai la sœur, je combattrai le frère (2).

car ici la valeur de la phrase n'est pas sur ce mot seul ; elle s'éparpille sur lui et sur les deux adjectifs « pleine et sincère » pour éclater ensuite sur le mot « combattrai ».

Mais comment admettre qu'on dise :

Tous s'y montrent portés avec tant « d'alégresse » (3)
Qu'ils semblent, comme moi, servir une maîtresse.

Ici il faut faire sonner superbement les deux l, cela s'impose comme dans ces expresssions : « des transports d'allégresse » ; « il tressaille d'allégresse » !

Le mot est ainsi beaucoup plus expressif, il reprend l'a*ll*ure et la vibration qui lui man-

(1) Molière, *Tartufe*.
(2) Corneille, *Horace*.
(3) Corneille, *Cinna*.

quaient : la relation entre la pensée et son expression sonore devient plus logique, plus étroite !

Prononçons donc les deux l puisque cette prononciation qui s'impose dans certains cas ne saurait nuire dans les autres !

Un autre mot sur lequel, artistiquement, il n'y a pas d'hésitation possible à mon avis, c'est le mot « désir » qu'on prononce indifféremment :

**Désir, desir, d'sir.**

J'entends souvent dire « d'sir » à la Comédie-Française et non par les moindres comédiens : cela m'irrite toujours !

Je veux bien encore qu'on dise *desir* dans le répertoire de Marivaux, parce que j'y puis supporter ce que cette prononciation a de précieux.

« Le desir (mettons même, ici, le d'sir) de plaire » ne me choque pas outre mesure, ni même si vous voulez :

Tous vos **desirs**, Esther, vous seront accordés (1).

Mais est-il possible qu'on dise :

Le **desir** de l'immortalité.

ou

Former des **desirs** pour leur damnation (2)

ou encore :

« Vous ne **desirerez** point la femme de votre pro-

(1) Racine, *Esther*.
(2) Pascal.

chain, ni sa maison, ni son champ, ni son serviteur, ni sa servante, etc. »

Dans cette dernière phrase, empruntée à la Bible, la suppression de l'accent aigu me paraît constituer un abominable contre-sens : car, en amollissant la sonorité, elle amollit le sens, et le mot perd toute sa force !

Que le sens artistique nous affranchisse donc d'habitudes maladroites ou contraires aux nécessités de l'expression, quand elles ne nous sont pas imposées par des règles absolues.

Je ne m'arrêterai pas sur la question des liaisons, leur emploi étant beaucoup trop variable ; E. Legouvé et d'autres ont dit ce qu'il en fallait dire.

Elles sont généralement réglées par l'usage, ou même par la mode, qui n'est pas toujours synonyme de bon goût, comme chacun sait.

Il en faudrait pourtant du goût pour dire des vers comme ceux-ci :

> Ces cheveux, qui du fer n'ont pas subi l'affront,
> Et qui pleurent épars autour de ton beau front,
> Comme les feuilles sur le saule (1).

et donner aux liaisons leur juste valeur ; il est évident qu'il faut dire « épar' autour », mais, si peu que ce soit, il faut faire entendre le **t** de « pleurent » et ce n'est pas trop de l'articulation

(1) V. Hugo, *les Orientales*. L'Enfant.

la plus souple, la plus habile pour sauver en même temps l'euphonie et la mesure du vers.

Dans cet autre exemple tiré de *la Première Solitude* :

> La lueur des lampe**s** **y** tremble
> Sur le linceul des lits de fer (1

l'**s** du mot lampes doit voltiger, perceptible à peine, entre les deux voyelles.

Je citerai dans les chapitres suivants, consacrés à l'**e** muet, des exemples où, faute de pouvoir faire ces liaisons, on se heurte à des vers faux !

C'est à dessein que j'ai laissé de côté jusqu'ici cet **e** muet, qu'on devrait plutôt appeler sourd, comme le font les professeurs allemands.

Son importance est capitale dans la diction poétique.

La prononciation ou, plutôt, l'émission parfaitement juste de cette voyelle est la vraie pierre de touche pour juger un diseur de vers !

J'y consacrerai une étude particulièrement étendue !

(1) Sully Prudhomme, *les Solitudes.*

## CHAPITRE X

### L'IMPORTANCE DE L'e MUET

La *Revue des Deux Mondes* du 15 juillet 1888 contenait un article sur les « Comédies et Drames en vers », dans lequel M. Louis Ganderax rappelait une pièce de Jules Amigues : *la Comtesse Frédégonde*, qui avait été jouée au théâtre du Vaudeville le 11 juin 1887, c'est-à-dire l'année précédente.

Cet article était un plaidoyer pour les pièces en vers ; je passe les lignes qui me concernent, car je n'écris pas ceci pour le vain plaisir de me faire une réclame personnelle, et je cite, sauf cette suppression, le fragment qui a un rapport direct avec mon sujet :

« Je me souviens que, vers le milieu de la soi-
« rée, un frémissement d'aise courut par tout
« l'orchestre ; oui, les têtes ondulèrent, les mains
« firent tapage. Qu'était-il arrivé ?... Pour le
« moment, Philippe de Kœnismarck menaçait de
« son épée de joyeux seigneurs qui, dans une fête
« costumée, faisaient mine de démasquer sa

« belle. Or donc, à la fin d'une tirade... ce vers « s'était envolé dans la salle :

Le morceau de velours qui couvre ce front pur !

« Voilà l'événement ! Défense était faite d'y « toucher, à ce morceau de velours ; mais ce n'est « pas la crânerie de cette défense qui charmait « l'auditoire, non, il faut l'avouer, c'est le bruit « mélodieux qu'elle faisait en passant... Croyez-« vous l'entendre avec ses nombreux **e** muets, « avec sa diphtongue achevée en vibration à l'hé-« mistiche, avec sa fine voyelle achevée de même « à la rime. .

Le morceau de velours qui couvre ce front pur !

« C'est délicieux !... A présent, supposez la « pièce en prose. Quel effet, je vous le demande, « produira la fin de cette phrase : « Malheur à « qui portera la main sur le morceau de velours « qui couvre ce front pur ! » Ce n'est plus la co-« lombe qui vole : plumée de ses **e** muets, privée « de ce double frisson qui plane, un son doux et « vibrant à l'hémistiche, un son clair et vibrant « à la rime, la proposition est compacte et inerte : « c'est la poule au pot. »

*La Comtesse Frédégonde* n'a pas été éditée : si ma mémoire est fidèle, voici le commencement de la tirade où se trouve le vers en question :

... Nous sommes deux, vous êtes trente.
Tous deux nous défendrons contre la meute ardente

Le morceau de velours qui couvre ce front pur,
Et nous y périrons, c'est possible... c'est sûr !
etc., etc...

Je n'avais pas l'honneur de connaître M. Ganderax à cette époque ; son article me combla de joie !

Plus d'une année après la première, il avait encore dans la mémoire quelques impressions restées vivantes et très précises ; il se rappelait un point très spécial de mon interprétation.

Je fus doublement sensible à des éloges qui m'arrivaient dans ces conditions très particulières, et qui flattaient, en outre, ce qu'on avait pu considérer, chez moi, comme une simple manie, la manie de l'**e** muet !

J'ai toujours cru, je crois plus fermement de jour en jour à l'importance, tout à fait capitale, de l'**e** muet dans l'art de la diction poétique.

Dire mal les vers, c'est prononcer tous les **e** muets *également* comme les petits enfants qui récitent leur fable, mais c'est encore et surtout ne jamais les prononcer et les considérer comme quantité négligeable.

Mme Agar, dont le talent fut en grande faveur auprès des poètes de sa génération, faisait à tous les **e** muets un sort un peu égal. Francisque Sarcey le lui a reproché et, peut-être, en effet, sa diction a-t-elle pesé plus que de raison sur toutes les syllabes ; mais les poètes, habitués à ne jamais avoir leur compte avec les autres diseurs,

trouvaient avec elle une compensation. Ils lui en savaient gré, et ils ne songeaient pas à lui reprocher la lourdeur et l'uniformité que cette insistance donnait à sa récitation. Ils ne pouvaient oublier d'ailleurs que cette artiste avait contribué de toutes ses forces à faire parvenir leurs œuvres jusqu'au grand public, et ils eurent pour elle une tendresse particulière parce qu'elle fut admirablement belle et parce qu'elle aima la poésie.

Ils étaient toujours sûrs, avec Agar, que leurs alexandrins ne seraient pas réduits à dix ou onze pieds et, pour eux, c'était déjà quelque chose !

Ceci nous ramène, en effet, à ces douze coups dont nous entendons en nous l'écho sonore, c'est-à-dire à cette question du rythme qui domine toutes les autres.

Quand l'**e** muet, mal employé, laisse en nous l'impression d'un vide complet, comme dans ce vers d'Alfred de Musset :

> Viens, tu pleures, ami, quelqu ennui solitaire (1).
> 1 2 3 0 5 6, 1 2 3 4 5 6

nous avons la sensation d'un vers faux !

Nous devons, pour rétablir le rythme, faire une IMPERCEPTIBLE liaison avec l's de « pleures » afin d'avoir un appui pour frapper le temps fort.

Avec cette très fâcheuse liaison faite contre la

(1) La Nuit de mai.

ponctuation, contre l'euphonie, contre le naturel, le vers se décompose ainsi :

1. 2. 3. 4). 5. 6. — 1. 2. 3. 4. 5. 6.

De telles fautes contre le rythme, de telles difficultés de diction ne se rencontrent pas chez M. Leconte de Lisle, chez M. José Maria de Hérédia, ni je crois chez Alfred de Vigny ; mais on pourrait en trouver de semblables chez Victor Hugo lui-même :

Voyez combien ceci est difficile à dire :

O Soldats de l'an deux ! O guerres ! Epopées (1)

Il faut faire la liaison, et c'est affreux !

S'il y avait par exemple :

Batailles ! Epopées,

le temps fort, frappé dans le prolongement aisé du mot « *ba***tail***les* », ferait disparaître en partie la difficulté, et la liaison, en s'escamotant plus facilement, deviendrait moins désagréable !

Voici encore un exemple de ces liaisons atténuées que j'emprunte à André Theuriet.

Ils RÊ**VENT** aux lueurs de la braise bleuâtre (2).

A côté de tels exemples exceptionnels, où l'**e** muet est vu sous un jour plutôt défavorable, j'en

(1) V. Hugo, A l'obéissance passive. *Les Châtiments*.
(2) *Neiges d'antan.*

pourrais citer d'autres, et alors pendant des volumes entiers, — où cette voyelle s'affirme par des qualités incomparables! Elle est une des grâces de Racine, et certains *romantiques* en ont fait un emploi délicieux; mais comme, par nature et par sa raison d'être, elle manque totalement de précision scientifique, elle subit des assauts depuis le commencement du dix-septième siècle.

Depuis cette époque, le feu de ces discussions « se rallumait tous les vingt cinq ans», nous dit M. Robert de Souza dans son étude sur le rôle de l'**e** muet dans la poésie française(1).

Dans sa correspondance, Voltaire a écrit les lignes suivantes: « Vous nous reprochez nos **e** « muets comme un son triste et sourd qui expire « dans notre bouche; mais c'est précisément dans « ces **e** muets que consiste la grande harmonie de « notre prose et de nos vers; empire, couronne, « diadème, flamme, tendresse, victoire(2), toutes « ces désinences heureuses laissent dans l'oreille « un son qui subsiste encore après le mot com- « mencé, comme un clavecin qui résonne quand « les doigts ne frappent plus les touches (3). »

(1) *Mercure de France*, nº 61, janvier 1895.

(2) Le choix des mots est typique: en dehors de « tendresse », pas un qui ne nous semble tout à fait suranné: un romantique aurait écrit: tendresse, maîtresse, caresse, bannière, fournaise, bataille, montagne, hirondelle, etc.: aujourd'hui, on dirait: grève, prélude, simulacre, ancolie, pervenche, violette, calice, temple, renaissance, etc. La démonstration resterait la même!

(3) Lettre Tovazzi, 24 janvier 1761.

Je crois que Voltaire prend ces muettes, lorsqu'elles ont leur émission pleine, ou plutôt encore lorsqu'elles sont à la rime et qu'elles lui donnent un prolongement de sonorité qui est un charme musical de notre poésie.

J'insisterai, quant à moi, sur les propriétés des **e** muets dans le corps même du vers : car c'est vraiment là qu'ils apportent à notre langue quelque chose de spécial.

On a dit trop souvent que notre vers, privé des quantités qui font la base des autres prosodies, ne vivait que par la rime. Des critiques étrangers, ne rencontrant pas en lui les cadences issues des longues et des brèves, l'ont accusé de se traîner dans l'uniformité des rythmes restreints, de s'étioler, par la répétition incessante d'un même nombre de syllabes égales, dans une monotonie lassante ; ils lui ont reproché de ne pouvoir trouver dans le jeu puéril des rimes qu'une vie factice et une harmonie conventionnelle.

Ils n'ont pas voulu ou n'ont pas pu reconnaître que ces longues et ces brèves, qu'ils nous refusaient, étaient souvent créées délicatement et délicieusement par cette voyelle à laquelle on aurait dû accoler bien des adjectifs, mais non pas celui qu'il traîne injustement à sa suite !

On pouvait l'appeler **e** sourd, **e** souple, **e** doux, **e** atténué, **e** variable, **e** coloré, **e** poétique, **e** faible tout ce qu'on voudra, excepté **e** muet !

Et voici que, depuis une vingtaine d'années, des phonétistes étrangers, des réformateurs français,

prenant ce nom d'**e** muet dans son sens strict, ont la prétention de le rejeter dans le néant : ils s'appuient sur de très incertaines, très variables, très contestables habitudes de langage courant, ils parlent de duperie et d'illusions, comme si tout, dans ces matières, n'était pas illusion, la forme d'un mot, sa sonorité, sa signification, comme si la fonction de l'artiste n'était pas précisément de transmettre aux autres les illusions dont il est plus particulièrement enchanté ! comme si la poésie n'était pas beaucoup plus en marge des chiffres qui la contiennent que sur ces chiffres eux-mêmes ; mais allez donc parler de ces choses à des gens qui nous offrent des appareils enregistreurs pour mesurer une voyelle dont le caractère est d'être imprécise et fuyante ! Autant se proposer de mettre le bleu du ciel en bouteille !

Quoi qu'il en soit, ce que je défends ici ce n'est pas l'avenir de l'**e** muet, sur lequel je ne saurais avoir une opinion bien nette ; le besoin d'évolution artistique que nous avons constaté dans les dernières générations n'a peut-être pas eu tous les résultats qu'on en attendait, en poésie, mais si leurs tentatives amènent un renouvellement de formes usées et reconnues insuffisantes pour les créations futures, si on fait à l'avenir toute la part de ses droits, il n'est pas permis, au nom d'un progrès, chimérique peut-être, de méconnaître et de déformer les chefs-d'œuvre passés ; laissons à ces œuvres leur vie complete et tous

les éléments qui ont contribué à leur beauté !

On ne saurait donc, au point de vue de la diction poétique, combattre trop énergiquement M. Paul Passy et M. Psichari, quand ils semblent prêcher non seulement l'élimination possible de l'**e** muet dans l'avenir, mais encore son élision constante dans les poésies du passé.

C'est avec beaucoup de netteté, et aussi d'intransigeance, que M. Psichari posait la question, il y a quelques années, dans un article paru dans *La Revue Bleue* (1) sous ce titre : « Le Vers français aujourd'hui et les poètes décadents ».

Ce qui donnait aux idées exprimées par M. Psichari une force particulière, c'est que l'écrivain est un linguiste éminent, qu'on s'accorde à lui reconnaître un sens critique très élevé, c'est enfin que ses études lui donnaient — hélas ! — sur ce sujet, une autorité particulière !

Malheureusement, dans son désir très louable d'encourager des tentatives récentes, il a voulu trop prouver, et il a avancé quelques opinions qui sont de pures hérésies en matière de diction poétique !

Ecoutez ce qui suit, et frémissez si vous avez profondément en vous le sens de la parole musicale, et si le charme d'une voix humaine a pu vous émouvoir jamais :

« Une erreur généralement répandue dans le « public et surtout chez les poètes, c'est qu'il

(1) Numéro du 6 juin 1890.

« existe aujourd'hui en français un vers de douze « syllabes. Les vers de douze syllabes sont, au « contraire, une rareté. Il n'y en a que 45 bien « francs, dans les 256 vers dont se composent « *Les Pauvres Gens*, et 95 seulement sur les 177 « de *La Prière pour tous*. Voici comment s'ob- « tient cette statistique. Il ne faut pas compter « comme vers de douze syllabes les vers où il « y a des **e** muets, et où entrent, par exemple, « ces petits mots **le**, **ne**, **de**, **que**. L'**e** muet ne se « prononce en français que dans le seul cas où « sa disparition amènerait la rencontre de trois « consonnes. »

Notez que ce même écrivain vient de dire quelques lignes plus haut : « Rien ne s'en va, « les grands noms et les beaux vers restent tou- « jours. L'idéal seul se déplace. »

Pourquoi les prive-t-il, ces beaux vers, d'une partie de leur charme ? Comment ne voit-il pas que, musicalement, il détériore deux ou trois siècles de notre poésie, en méconnaissant ce que cette simple petite voyelle a apporté au vers français de grâce, de fluidité, de délicatesse (1) !

(1) Dans ses feuilletons du mois de juillet 1894, Francisque Sarcey a employé les arguments, les citations, les exemples, les expressions spéciales qu'on trouvera ici ; il avait bien voulu me les emprunter et j'en ai été très flatté à cette époque, mais, si aujourd'hui, je ne fais que reprendre mon bien, il importe que j'en fasse la remarque pour éviter des confusions qui se sont produites déjà !

## CHAPITRE XI

### LES VALEURS DE L'e MUET

Pour une oreille capable de jouir finiment et pleinement des trésors de notre prosodie, l'**e** muet dans l'intérieur d'un vers, quand il n'est pas élidé par le voisinage d'une autre voyelle, a *toujours* une valeur, si minime qu'elle soit !

Le malheur pour traiter ces questions, c'est qu'elles ne se prêtent en général qu'à un enseignement oral, et leur démonstration écrite n'est pas fort aisée.

Pour plus de clarté, et pour essayer de faire comprendre comment s'établissent en mon esprit les différences dans l'émission de cette voyelle, je les ramènerai à trois types principaux.

Je marquerai d'un chiffre 1 l'**e** muet qui se prononce entièrement avec toute sa sonorité, douce encore, mais précise.

Par le chiffre 2, j'indiquerai celui qui se murmure plutôt qu'il ne se prononce ; et enfin je désignerai par le chiffre 3 l'**e** muet qui ne se

prononce pour ainsi dire pas, mais qui compte dans la mesure, et que, par une sorte d'expiration vague du souffle, on met dans l'esprit de l'auditeur.

Car c'est ici que j'insiste le plus : en dehors de l'élision tous les **e** muets existent ; l'auditeur entend confusément en lui ceux que les diseurs *suggèrent* plutôt qu'ils ne les émettent, et c'est précisément cette dernière variété d'**e** muet qui a pour mission d'allonger la syllabe précédente, ce que j'indiquerai par le signe — placé sur cette syllabe.

Je reprends donc l'article de M. Psichari.

« Le premier vers de la *Prière pour tous*, dit-il, « n'a douze syllabes que sur le papier :

Ma fille, va prier. — Vois la nuit est venue.

« Personne ne dira :

Ma filleu, va prier. — Vois la nuit est veunue.

« Tout le monde lira naturellement :

Ma fill', va prier. — Vois la nuit est v'nue.

« ce qui nous donne dix syllabes. Ce fait sera « tout d'abord nié par les poètes. »

Je crois bien, et ils ont raison de nier, les poètes ; la chose n'est pas discutable pour eux, on dit :

— 3 4
« Ma fille, va prier — Vois, la nuit est venue

et sous aucun prétexte on ne doit dire ce vers comme tout le monde le lira naturellement, d'après l'opinion de M. Psichari. Si tout le monde doit le lire aussi mal, c'est qu'apparemment cette poésie-là n'est pas faite pour tout le monde, ce qui ne peut pas nous surprendre beaucoup.

Oui, on dit : « Plaz Vendôme » quand on donne cette adresse à un cocher, mais quand on lit dans Victor Hugo :

> Les quatre aigles pensifs de la place Vendôme

il faut mesurer le vers ainsi :

> Les quatre aigles[1] pensifs de[2] la place[3] Vendôme.

Lisez *le Crucifix* de Lamartine, en négligeant tous les **e** muets, et dites si tout le charme profond et mélancolique de la pièce ne s'envole pas à l'instant. Celui qui commence ainsi :

> Toi que j'ai r'cueilli sur sa bouche expirante...

n'a jamais rien compris à un vers français, et n'est surtout pas digne de chanter la divine musique des *Harmonies* et des *Méditations*. N'est-ce pas en effet dans les **e** muets principalement que Lamartine a trouvé la fluidité caressante de son rythme. Écoutez :

> Toi que j'ai recueilli sur sa bouche expirante
> Avec son dernier souffle et son dernier adieu,

Symbole[2] deux fois saint, dont d'une[1] main mourante,
Image[2] de mon Dieu,

Que[1] de[1] pleurs ont coulé sur tes pieds que[1] j'adore
Depuis[1] l'heure[2] sacrée où, du sein d'un martyr,
Dans mes tremblantes[2] mains tu passas, tiède encore
De[1] son dernier soupir !

Les saints flambeaux jetaient[1] une[2] dernière[2] flamme,
Le prêtre[2] murmurait ces doux chants de[1] la mort
Pareils aux chants plaintifs que[1] murmure une[2] femme
A l'enfant qui s'endort.

**Le**, **ne**, **de**, **que**, ne comptent pas, nous dit M. Psichari ; on voit, au contraire, que ces mots ont ici leur pleine prononciation et qu'il ne saurait en être autrement.

Encore ne s'agit-il en ce moment que de l'**e** muet qui est en valeur dans la diction, je néglige volontairement de signaler l'incomparable douceur des élisions suivantes : sur sa bouche expirante — tiède encore — que murmure une femme ; elles créent des sonorités comme « ouatées », et l'**e** qui cette fois est bien réellement une voyelle muette sert, pour ainsi dire, de tampon entre les duretés des consonnes.

C'est une vraie musique qu'une telle poésie, et

lorsque, dans le cours de cette source murmurante, il nous arrive un vers un peu plus lourd que les autres, comme le premier vers de la seconde strophe, quelle intensité ne prend-il pas aussitôt !

Que de pleurs ont coulé sur tes pieds que j'adore.

Par la coupe monotone que lui font des césures égales, ce vers exprime la cadence d'une harmonieuse lamentation et, chose à noter, toute l'harmonie de cette poésie est presque entièrement en dehors de la rime.

Continuons à citer M. Psichari :

« Quelqu'un, nous dit-il encore, faisait remar-
« quer un jour à un poète que dans le premier
« hémistiche d'*Esther* : *Est-ce toi, chère Elise ?*
« **ce** ne comptait pas pour une syllabe. Il soutint
« que oui, répéta le vers et prononça distincte-
« ment : *Est ceu toi, chère Elise ?* Quelques mo-
« ments plus tard, il récita de ses propres vers
« et ne fit sentir aucun **e** muet. »

Ce poète avait, sans aucun doute, ses raisons pour dire ainsi ses propres vers, qu'il avait faits peut être en dehors des règles de l'ancienne prosodie, mais, en ce qui concerne le vers de Racine, s'il avait le tort de trop insister sur l'**e** muet (et surtout d'y ajouter un **u**, venu on ne sait d'où), il aurait manqué aux lois de l'harmonie en le passant entièrement sous silence.

Je veux bien que cette émission plus ou moins

atténuée de la muette soit une convention qui s'est établie peu à peu ; il n'en est pas moins vrai que les vers faits au nom de cette convention, et avec son appui, ne vivront que par elle, au point de vue musical.

Nous ne savons pas très exactement comment se prononçaient les vers d'Horace et de Virgile, et ils ont survécu pourtant à la musique de la langue latine. Qu'est-ce que cela prouve, sinon que la force de la pensée et le choix des mots (au point de vue de leur signification) ont suffi à nous apporter une partie de la valeur et du charme de ces vers ; ils ne nous ont pas apporté leur charme tout entier ! A travers nos habitudes de langage nous cherchons à nous faire une idée de ce que pouvait être la musique de cette poésie ; il est fort probable que nous arrivons à nous en donner plus complètement l'illusion que les Anglais ou les Allemands, mais nous n'avons certainement pas le total des impressions poétiques qu'un latin devait trouver au fond de ces rythmes.

Voici encore une belle strophe de Lamartine :

> Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime :
> Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours :
> Quand tout change pour toi, la nature est la même
> Et le[1] même[2] soleil se[1] lève[2] sur tes jours (1).

Si la disparition de l'e muet s'accomplit et si

(1) *Méditations poétiques*, Le Vallon.

l'on dit un jour ce dernier vers en supprimant cette voyelle, ainsi :

Et l'mêm' soleil s'lèv' sur tes jours.

l'idée pourra rester belle, mais qui oserait dire qu'en perdant sa vraie forme elle n'aura pas perdu la moitié de sa grandeur ?

Est-ce l'instinct obscur du poète qui le guide, ou, plutôt, une même catégorie d'idées, de sentiments ramène-t-elle fatalement les mêmes sonorités, il n'en est pas moins certain que les **e** muets sont beaucoup plus nombreux dans la poésie douce, tendre, caressante, mélancolique comme celle de Lamartine ; ils dominent d'ailleurs chez ceux qui sont purement élégiaques comme Millevoye :

Il dit, s'éloigne... et sans retour
La dernière feuille qui tombe
A signalé son dernier jour.
Sous le chêne on creusa sa tombe,
Mais son amante ne vint pas
Visiter la pierre isolée ;
Et le pâtre de la vallée
Troubla seul du bruit de ses pas
Le silence du mausolée.

Essayez de dire que : « l'pâtre d'la vallée a troublé l'silence du mausolée », il ne restera rien de la mélancolie de cette strophe.

Toutes les anthologies nous donnent cette petite pièce d'Ant. Arnault, qui s'appelle *La Feuille*.

Voyez ce qu'en va faire la diction dont nous menace M. Psichari :

De ta tige détachée,
Pauvre feuille desséchée,
Où vas-tu ? Je n'en sais rien,
L'orage a brisé le chêne
Qui seul était mon soutien ;
De son inconstante haleine,
Le zéphir ou l'aquilon
Depuis ce jour me promène
De la forêt à la plaine,
De la montagne au vallon.
Je vais où le vent me mène
Sans me plaindre ou m'effrayer,
Je vais où va toute chose,
Où va la feuille de rose
Et la feuille de laurier.

D'ta tig' détachée,
Pauvr' feuill' desséchée
Où vas tu ? J'n'en sais rien,
L'orage a brisé l'chêne
Qui seul était mon soutien ;
D'son inconstante haleine
L'zéphir ou l'aquilon
D'puis c'jour m'promène
D'la forêt à la plaine,
D'la montagne au vallon,
Etc., etc.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

D'André Chénier relisez *la Jeune Captive* ou encore *la Jeune Tarentine*, et vous y verrez une fois de plus ce que l'**e** muet, manié par un tel artiste, peut ajouter de charme et de tendresse à une inspiration poétique.

En étudiant la forme puissante de Leconte de Lisle on remarquerait, sans doute, que les **e** muets ont le plus souvent leur prononciation pleine et que l'e muet très atténué (n° 3) y est beaucoup plus rare que chez les poètes dont je viens de citer les noms.

Dans son article, M. Psichari constate bien l'allongement des syllabes devant l'**e** muet, celui que j'ai indiqué sous le numéro 3, mais il donne, à ce propos, un exemple qui échappe tout à fait

à ces lois de compensation, dont la recherche, nous dit-il, est encore à faire.

Il est bien vrai que le mot « site » ne peut guère s'allonger ; pourtant on ne dira pas :

Dans un sit' charmant.

comme le prétend M. Psichari.

Ici, c'est le poète qui a tort d'employer ce mot dans ces conditions, mais, faute de pouvoir créer une longue, et donner à l'**e** muet la valeur atténuée d'une simple expiration, l'interprète dira :

Dans un site charmant.

en se contentant de murmurer l'**e** muet, mais en le murmurant !

Et ce ne sont pas là des mesures de fantaisie qui peuvent varier suivant les interprètes ; je sais que l'oreille est le seul guide en ces délicatesses, mais j'ai constaté que, toujours, elle donnait les mêmes indications aux vrais diseurs.

Et quant à la loi de compensation (par l'allongement des syllabes qui précèdent les muettes) elle n'annule pas entièrement ces dernières comme semble le croire M. Psichari ; je lui prouverais facilement, par une démonstration orale, que dans son exemple :

Ma fille va prier

les deux **l** ne rejoignent le **v** qui suit qu'après ce que j'appellerais un léger *déclanchement*, et c'est ce déclanchement qui, précisément, sert à suggé-

rer l'**e** muet : au moment même où l'on va émettre la voyelle, on l'escamote, pour ainsi dire, mais elle a été absolument *préparée* après les deux **l**.

Dans la pièce célèbre de L. Bouilhet : *A une femme*, on trouve cette strophe admirable :

> Tu n'as jamais été, dans tes jours les plus rares,
> Qu'un banal instrument sous mon archet vainqueur.
> Et comme un air qui sonne au bois creux des guitares
> J'ai fait chanter mon rêve au vide de ton cœur !

Tout l'art de dire ce dernier hémistiche est dans l'allongement sur le mot « vide » sans lequel on serait obligé de prononcer « au vid'de ton cœur », ce qui est affreux et incorrect, et ce qui, d'autre part, enlève au vers toute son énergie, car ce prolongement sera, fatalement, préparé par une articulation expressive sur le **v** du mot « vide ».

Il est bien certain que de pareilles recherches de diction se perdront souvent en route dans la tragédie et dans le drame, devant les nécessités de l'action ; pourtant, même au théâtre, ces préoccupations de rythme et d'harmonie s'imposent dans bien des cas d'une façon souveraine : sans elles comment dire les stances de *Polyeucte* (1) :

> Source[2] délicieuse en misères[2] fécondes
> Que voulez-vous de[1] moi, flatteuses[2] voluptés ?

(1) Pierre Corneille.

Que devient l'enveloppe charmante de ces mots si on les prive de leurs muettes, si, au cinquième pied du premier vers, on supprime dans « délicieuse » cet **i** qui devient une musique lorsqu'il est murmuré suivant son exacte valeur ?

Sans cet élément de lyrisme, il n'est guère possible d'interpréter ces stances de *Polyeucte*, ni celles du *Cid*, ni le rôle de Joad dans *Athalie* ; tout ce qu'on peut dire, pour faire la part de chaque chose, c'est que, dans une œuvre dramatique, il faut pouvoir trouver le lien qui rattache les scènes plus vécues, plus mouvementées aux morceaux purement lyriques, afin que ceux-ci ne semblent pas plaqués ! C'est là que la délicatesse d'expression d'un artiste est indispensable pour passer sans brusquerie des réalités de l'action à la musique de la poésie pure.

Ces transitions sont continuelles dans le drame romantique.

Le rôle de la reine dans *Ruy Blas*, par exemple, est tout imprégné d'harmonie, les inflexions justes n'y suffisent pas ; la justesse toute seule se tourne en sécheresse.

Dans le rôle de Ruy Blas le vers a également besoin d'être « orchestré » très souvent, et celui-là même de Don César exige des qualités de son et de couleur qui le rattachent au lyrisme !

Celui de Don Salluste nous ramène à une diction plus précise, plus exclusivement dramatique ; il est presque tout en lignes sèches et en angles ; ici la musique n'a rien à faire.

C'est, au contraire, de la musique qu'il faut mettre presque partout dans une œuvre comme *Grisélidis* (1), par exemple ; la suppression des **e** muets, l'oubli des syllabes longues, sont des trahisons constantes dans des vers où a passé l'art de volupté et d'harmonie du poète Armand Silvestre :

Devant ce soleil qui monte aux cieux clairs
Et rayonne au-dessus du calice des mers,
Comme aux mains des prêtres l'hostie
Je vous donne ma foi librement consentie.

Il est facile de voir que le mouvement large et solennel, exigé évidemment par ces vers, se trouvera naturellement accentué sur la syllabe longue du mot *donne*.

Je vous **DON**ne ma foi.

Si vous en faites une brève et si vous supprimez l'**e** muet qui suit, l'allure du morceau n'y est plus.

Continuons :

On est plus près de Dieu sur les collines vertes
Dans la solitude des soirs

(1) Drame en vers d'A. Silvestre et Eug. Morand.

Quand les roses encore ouvertes
Se balancent dans l'air comme des encensoirs !

Ne voit-on pas tout de suite que ce qu'il y a de suggestif en ces derniers vers se trouve ramassé dans la longue et la brève de ces mots : « se balancent ? »

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

Sourire de l'aube vermeille
Adieu du soir éblouissant
N'ont pour moi qu'une ombre pareille

Il ne reste rien de ce premier vers si vous le réduisez à six pieds en disant :

Sourir. de l'aub' vermeille,

il n'a de grâce que dans la plénitude de ses huit pieds.

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

Des voiles comme des oiseaux
A la fois changeants et fidèles
Effleurent d'une blancheur d'ailes
La face tremblante des eaux.

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

Et toutes les choses qu'on pleure
Sont vibrantes encor des sourires passés !
Nous marchons sans flambeaux vers l'éternelle nuit.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Ici — c'est à faire frémir — j'ai entendu dire :

vers l'éternell' nuit.

c'est bien la peine d'avoir de si belles sonorités à dépenser, pour n'en tirer aucun parti. Il est vrai qu'on n'apprend pas cela au Conservatoire !

Dans ce beau poème d'Anatole France, qui s'appelle les *Noces Corinthiennes*, les **e** muets abondent et donnent au rôle de « Daphné » un charme infini.

Lisez toute la délicieuse scène de la troisième partie entre Hippias et Daphné et les derniers adieux de la vierge chrétienne ; partout cette fine et douce voyelle voltige entre les mots :

Vis longtemps, Hippias, et goûte la lumière,

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Quand je ne serai plus qu'un fantôme sans chair
Garde le souvenir de la fille chrétienne.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Un autre alors, un autre aura franchi ta porte

2 1
Et pris à ton foyer la place de la morte :

2 1
Quitte un moment l'épouse au rire clair, le soir,

1
Et sur le banc mousseux du jardin viens t'asseoir :

2 — 2
Tu verras s'élever mon ombre sur la terre :
Et sans tendre à ton front une bouche adultère,

1 1 2 1 — 2
Je te caresserai dans le souffle des vents.

— 2
C'est ainsi que les morts se mêlent aux vivants.

— 2 — 3
Ils flottent dans la brise et parlent dans les feuilles.

. . . . . . . . . . . . . , . . . .

1 2 1 2
Je reviendrai vers toi pour peu que tu le veuilles.

Hélas, on escamote l'**e** de « caresserai », on prononce : « J'reviendrai » « ou je r'viendrai, » et tout le charme est rompu pour moi.

Il y a dans ce morceau une quantité d'**e** élidés qui ajoutent à la douceur des mots, mais ce sont les **e** prononcés ou murmurés qui les font valoir encore !

Ecoutez les derniers vers que soupire Daphné :

1
Voici l'aube innocente, amis ; voici le jour.

1 1 2
Menez-moi, menez-moi sur la colline rose.

1
Vers les blonds tamaris que la fontaine arrose.....

. . . . . . . . . . . . . . . . . .

1 2
La nuit, la nuit revient, m'enveloppe et m'emplit.

Approche[2], cher époux. Porte[1]-moi sur le[1] lit
Où je[1] re[2]pose[2]rai dans ma robe[3] de[1] fête.
Hippias, c'est à toi de[1] me[1] voiler la tête.
Adieu, père et vous tous. Vis, ô toi que j'aimais !

Ici un seul **e** muet est difficile à émettre suivant sa valeur spéciale : c'est celui de robe « robe[1] de fète » et même « robe[2] de fête » c'est trop, mais « rob' de fète » est pire que tout !

Dans *la Nuit de mai* :

Est-ce[3] toi dont la voix m'appelle
O ma pauvre muse, est-ce[3] toi ?
O ma fleur, ô mon immortelle !
Seul être pudique et fidèle
Où vive encor l'amour de moi !
Oui te voilà, c'est toi ma blonde,
C'est toi ma maîtresse et ma sœur !
Et je sens, dans la nuit profonde,
De ta robe[2] d'or qui m'inonde
Les rayons glisser dans mon cœur.

Quand j'entends dire : « de ta rob' d'or », cela m'indigne toujours, car ici l'**e** muet a beaucoup plus de valeur que dans l'exemple cité plus haut, il faut vraiment prononcer cet **e** muet ! Comment ne pas sentir cela après ces mots « dans la nuit profonde », avant l'ampleur de celui-ci : « qui

m'inonde » ! Le diseur qui supprime cet **e** muet ne me suggère que le souvenir de la rue de la Paix : Robes et manteaux !!!

Enfin ne nous plaignons pas encore trop quand il ne dit pas « Es'' toi », comme s'il s'agissait d'ouvrir sa porte à un ami !

J'entends dire à Oreste dans le second acte des *Erynnies* (1).

> Ne ser'' pas les poings, ser'' les dents plutôt,
> Femme...

Au lieu de :

> Ne serre[2] pas les poings, serre[2] les dents...

n'est-ce pas abominable ?

Le vers si ingénieux que M. Ed. Rostand adressait naguère à Mme Sarah Bernhardt :

> Reine de l'attitude et princesse des gestes !

perd une grande partie de sa valeur si vous supprimez l'**e** muet de « reine » et celui de « princesse ».

Une dernière citation où se trouvent répétés ces petits mots *le*, *ne*, *de*, *que*, dont il ne faut pas faire fi; ils vont compter dans la mesure pleinement, complètement, comme s'il s'agissait d'un **a** ou de toute autre voyelle :

(1) Leconte de Lisle.

Jeanne, vous vous trompez. Mon cœur en ce[1] moment,
N'est plein que[1] de[1] douceur pour vous et de[1] tendresse
Et de[1] pardon, et dans l'adieu qu'il vous adresse
Je ne[2] vois que[1] souhaits de[1] bonheur et de[1] paix.
Oui, je[1] serais[2] heureux, là-bas, où je[1] m'en vais,
D'emporter, seul désir du pauvre qui s'exile,
L'espoir que[1] le[1] manoir de[1] Kéruzel, tranquille,
Abrite[— 3], dans le[1] calme à jamais retrouvé[2],
La maîtresse[— 3] joyeuse et le[1] maître[2] sauvé (1).

Ici il ne s'agit pas de musique : ce sont vraiment des vers de situation, des vers de théâtre. Remarquez cependant que ces petits **e** muets, si dédaignés, prennent, dans la diction, une valeur *artistique*, que n'auraient pas des **o** ou des **a** dont l'émission est plus uniforme.

Ce fragment est assez clair en lui-même pour qu'on y sente une autorité grave et une mélancolie très légèrement solennelle : tout cela s'en ira si vous lisez :

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . Mon cœur en c' moment,
N'est plein que d' douceur pour vous et d' tendresse

(1) Louis Tiercelin, *Kéruzel*, drame en trois actes.

ou :

qu' de douceur
Et d' pardon, et dans l'adieu qu'il vous adresse
Je n' vois qu' souhaits d' bonheur et d' paix,
etc., etc.

N'en passez que la moitié de ces **e** muets, n'en passez qu'un, et le charme est détruit!

A quoi bon insister davantage; tout cela est tellement limpide!

Il me semble que M. Psichari commet encore d'autres erreurs sur des points de diction poétique.

Je n'ose parler des mots « joue » et « genoux » qu'il cite comme ayant une sonorité égale. L'une de ces diphtongues me semble beaucoup plus longue que l'autre, mais, là, il est possible qu'il y ait une illusion de nos sens : notre imagination voit le mot écrit au moment même où il est prononcé, et l'impression de nos yeux se substitue à celle de nos oreilles. Mais comment admettre que « Les cieux, pour l'oreille, soient un seul mot, « au même titre, par exemple, que le substantif « l'*essieu* ».

Au même titre, non pas quand il s'agit de diction pure :

M. Psichari n'ignore certainement pas que *lès, mès, lès, sès*, sont longs et que la prononciation brève de ces mots, trop répandue à Paris, est complètement vicieuse.

Je voudrais rester au-dessus des démonstrations pédantes, mais enfin est-il possible que ces

mots aient une même physionomie et les mêmes quantités dans les deux vers suivants :

L'ess**IEU** crie et se rompt (1)

Les champs n'étaient pas noirs, l**ES** cieux n'étaient pas [mornes (2).

Dans le vers de Racine, la première syllabe est plus courte que la seconde ; c'est le contraire qui a lieu dans celui de Victor Hugo !

Croyez-vous qu'un vrai diseur ne saura pas faire une distinction — ne fût-ce que pour lui ! — entre ces deux vers :

La mort en la... **cueillant** l'a seulement baisée (3)

La mort en l'**accueillant**. . . . . . . . . . . .

Admettons, comme je viens de le dire, que ces choses ne soient sensibles qu'au diseur lui-même ; c'est par de telles recherches qu'il pourra s'acheminer vers la perfection.

Je lis dans un article de M. André Beaunier : « Quelle différence de sons peut-on faire entre le « mot *mur*, par exemple, et la dernière syllabe du « mot *murmure* » (4) ? L'interprète, je ne dis pas qui *voit*, je dis qui *entend* en lui ces deux syllabes, avec une mesure tout à fait semblable, sera indi-

(1) Racine, *Phèdre*, acte V, scène VI.
(2) Victor Hugo, *les Voix intérieures*. Tristesse d'Olympio.
(3) Sully Prudhomme, le Missel.
(4) Le Vers libre. *Mercure de France*, mars 1901.

gne à tout jamais de chanter une harmonie de Lamartine ; car il y a, là, presque la différence d'une longue à une brève par le prolongement que la langue poétique apporte à la dernière syllabe de ce mot « murmure ».

Quand les diseurs ne sauront plus faire aucune différence entre :

La mer dort

et

La mère dort

la prosodie et la langue française se seront appauvries du même coup.

Et maintenant je voudrais montrer, par un exemple, combien il est utile de s'habituer aux prolongements syllabiques, et comme leur emploi est indispensable dans certains cas.

Lisez, dans les poésies de Léon Dierx, une petite pièce intitulée : *Le Témoin* ; il s'agit de deux êtres qui se sont aimés de la passion la plus profonde :

Un héroïque amour, deux êtres magnanimes  
Pour la vie et la mort l'un à l'autre jurés :  
Un tragique départ, deux cris désespérés,  
Puis le temps, ravisseur des passions sublimes.

Ces deux êtres se rencontrent et le poète ajoute :

Quand cet homme a croisé cette femme, j'ai cru  
Qu'au choc de leurs regards s'ouvriraient des murailles,  
Et qu'alors je verrais palpiter les entrailles  
D'un trésor dérobé qui s'est toujours accru.

Mais lui, sans qu'un seul muscle ait frémi sur sa face,
Elle, sans qu'en ses yeux un seul éclair ait lui,
Ils se sont regardés et perdus, elle et lui,
Dans la foule où chacun en surgissant s'efface,
Du même pas ils ont poursuivi leurs chemins,
Comme deux étrangers que l'infini sépare.
etc., etc.

Avec un mauvais diseur on entendra fatalement :

Ils se sont regardés *éperdus*.

ce qui est le comble du contre-sens.

C'est par un prolongement sur la conjonction « et », et aussi en empruntant à l'art du comédien une expression appropriée, que l'interprète pourra donner à ce vers sa signification complète et véritable.

Ce sont là des subtilités, ce ne sont pas des chinoiseries. Il faut pouvoir arriver à ces délicatesses pour dire une poésie comme : *le Missel* ou *la Première Solitude*.

Il est bien certain que, dans quelques-uns de ces exemples, la figuration écrite de la phrase se présente à nous et c'est, nous disent les phonétistes, une influence factice à laquelle échappe la spontanéité populaire !

« Elle n'y échappera pas longtemps, répond « M. Robert de Souza, à cause de l'instruction « obligatoire ; la spontanéité populaire ne sera « bientôt plus différente de celles des lettrés. »

J'ajoute qu'à l'heure présente le meilleur di-

seur sera peut-être celui qui, entendant tout ce qu'on peut entendre dans la phrase parlée, y verra, en même temps, tout ce qu'on peut voir dans la phrase écrite.

Ce mélange d'impressions visuelles et auditives devrait enchanter certains jeunes poètes d'aujourd'hui ou d'hier, s'ils étaient un peu plus logiques, et si, après avoir accordé à des détails typographiques la bizarre importance que l'on sait, ils ne négligeaient pas, d'autre part, des voyelles dont les caractères figureront sur le papier, tant que la réforme de l'orthographe ne sera pas un fait accompli !

Est-il nécessaire de parler encore des quantités dans les mots « confiance », « inquiet », « délicieux », dans lesquels on ne prononce jamais l'**i**, nous dit M. Psichari !!

Je suppose ce vers :

2 —
C'est l'asile pieux où rêva ma jeunesse !

Supprimer la muette du mot « asile », prononcer « pieux », sans un léger prolongement, comme s'il s'agissait du substantif « pieu », c'est montrer qu'on n'entend rien à la diction poétique.

Ecoutez cet **i** dont l'émission demande autant de délicatesse que celle d'un **e** atténué :

Où Nazareth en paix sou**RI**ait dans les blés (1).

(1) Grandmougin, *L'Enfant Jésus*.

J'ai cité déjà le vers de Corneille :

> Source déli**CI**euse en misères fécondes

et je m'en tiens là.

Les poètes de l'avenir sont libres de compter ces mots comme ils l'entendent ; nous nous efforcerons de nous conformer aux quantités qu'ils auront établies ; mais, encore une fois, ne désorganisons pas les œuvres du passé en les soumettant à des règles que leurs auteurs n'ont point pratiquées, et, surtout, quand V. Hugo écrit :

> La belle laine d'or que le safran jaunit,

ne cherchons pas à prouver qu'en croyant faire un alexandrin il n'a fait qu'un vers de neuf pieds.

M. Jules Lemaître nous a dit : « La prononcia-« tion de la prose est une chose, la prononciation « des vers en est une autre. »

Je crois qu'il a raison, il peut être nécessaire de maintenir les comédiens dans le respect des harmonies rythmiques, comme il est bon, dans d'autres cas, de les rappeler à la vérité et de les contraindre à se conformer « au langage usuel qui supprime les **e** muets » !

On pourrait pourtant observer encore que ce langage usuel n'est pas même celui de la belle prose, nombreuse et cadencée.

Soumettez *strictement* aux quantités du langage usuel la dédicace de Renan à sa sœur Henriette,

qui se trouve en tête de *la Vie de Jésus*, ou encore *la Prière sur l'Acropole*, et vous priverez ces admirables pages de leur noblesse ; vous n'arriverez pas à la plénitude de leur expression et vous N'AUREZ RIEN AJOUTÉ A LEUR SIMPLICITÉ ! Je pourrais dire : *au contraire* !!!

Mais enfin, puisque c'est l'**e** muet, dit usuel, qui a tout remis en question, examinons s'il a pris autant de libertés qu'on lui en prête.

---

## CHAPITRE XII

### L'e MUET USUEL ET LA POÉSIE MODERNE

M. Robert de Souza, dans son étude sur l'e muet (1), transcrit ainsi des vers de Lamartine, d'après les méthodes de notation de M. Paul Passy (2) :

Pour moi, quand j' verrai dans les célestes (3) plain'
Les astres s'écartant de (3) leur rout' certain';
Quand j' verrai son globe, errant et solitair',
Flottant loin du soleil, pleurant l'homm' détruit,
Se (3) perdre dans les champs de (3) l'éternell' nuit;
Et quand, dernier témoin de (3) ces scèn' funèbr',
Entouré du chaos, de (3) la mer, des ténèbr',
Seul, je (3) s'rai d'bout ; seul, malgré mon effroi (3)....

Il conclut aisément que cette prononciation force à de véritables *contre-sens psychologiques.*

(1) Le rôle de l'e muet dans la poésie française. *Mercure de France*, n° 61 (janvier 1895).
(2) Les sons du fransais.
(3) On voit que quelques e muets subsistent encore et que M. R. de Souza n'exagère rien.

« Le poète, dit-il, dans une vision des catas-
« trophes suprêmes, majestueusement, affirme
« sa foi sur les débris du monde... il s'étend
« largement sur toute l'horreur dont triomphera
« sa foi. A chaque reprise il doit donc bien dire :
« **Quand je verrai**. »

« Il ne peut songer à effacer sa personnalité au
« moment qu'elle doit se dresser seule en face
« de l'absolu... Il n'est plus besoin d'insister sur
« la prononciation de « seul, je s' rai d' bout » ;
« on sentira aussitôt ce comble du contre-sens. »

M. de Souza a donc bien raison de dire :
« L'idéal dans la conversation rapide est en effet
« de se faire comprendre le plus promptement
« possible ; très opposé à celui de l'art qui est
« d'élever toujours en puissance les moyens
« usuels pour la conquête de la beauté. »

Mais je veux aller plus loin encore et chercher un exemple en dehors de la poésie, un exemple pris dans la vie réelle.

Un père se présente chez la maitresse de son fils ; il lui demande de rompre avec ce fils qui se compromet et se ruine pour elle.

« Je n'accepte rien de mon amant », répond cette femme, et voici le dialogue qui s'engage :

*Le Père.* — Ce qui veut dire, car votre luxe et vos dépenses sont choses connues, ce qui veut dire que mon fils est assez misérable pour dissiper avec vous ce que vous acceptez des autres.

*La femme.* — Pardonnez moi, monsieur ; mais je suis femme et je suis chez moi, deux raisons

qui devraient plaider en ma faveur auprès de votre courtoisie : le ton dont vous me parlez n'est pas celui que je devais attendre d'un homme du monde que j'ai l'honneur de voir pour la première fois, et...

*Le Père.* — Et ?...

*La femme.* — Je vous prie de permettre que je me retire, encore plus pour vous que pour moi-même.

*Le père.* — En vérité, quand on entend ce langage, quand on voit ces façons, on a peine à se dire que ce langage est d'emprunt, que ces façons sont acquises. On me l'avait bien dit que vous étiez une dangereuse personne, etc., etc.

On voit la situation, on voit les personnages. Cette femme, je suppose qu'elle a l'habitude de parler rapidement et librement, de manger, comme on dit, tous les **e** muets. Il y en a pourtant ici au moins d'eux qu'elle ne manquera pas de prononcer nettement ; ce sont ceux-ci :

« **JE** suis femme et **JE** suis chez moi » ; car la fierté offensée la poussera fatalement à *affirmer sa personnalité*, et de ces simples **e** muets elle tirera le moyen de marquer les révoltes de son orgueil.

Aussi l'actrice qui dit « j'suis femme et j'suis chez moi », dans *la Dame aux Camélias*, et qui me fournit cet exemple, commet-elle une grosse faute d'interprétation, si mince que ce détail puisse lui paraître, et il me serait facile de souligner cette faute en répétant les paroles du Père Duval :

« Quand on *entend ce langage*, quand *on voit ces façons...* »

Voici maintenant un sonnet :

Quand tu m'auras mis sous la terre,
Tué par tes baisers brûlants,
Reviens quelquefois, solitaire,
Errer vers ma tombe, à pas lents.

Perçant l'ombre du cimetière
Sous les grands sapins ondulants,
Penche-toi sur ma blanche pierre
Les yeux mouillés, les bras tremblants.

Les genoux pliés dans la mousse,
Répète-moi, de ta voix douce,
Les mots que tu disais jadis...

Et du fond du sépulcre même
Où mes os se sont refroidis
Tu m'entendras crier : je t'aime (1).

Sur ces quatorze vers, les treize premiers et les trois quarts exactement du dernier vont aboutir à cette syllabe *muette* **JE** *et non pas à la lettre* **J**.

Prononcer « j'taime » c'est offenser le sens, la prosodie, l'euphonie, c'est donner une marque complète d'incompréhension, car cette incompréhension se marquerait également si le poète avait exprimé cette même idée en prose !

(1) Ed. Guinand, *Au courant de la vie*. Amour posthume.

M. Robert de Souza nous dit :

« La prononciation usuelle n'existe pas, parce
« qu'elle diffère non seulement suivant les indi-
« vidus (qui contractent et syncopent plus ou
« moins en obéissant à leur vivacité ou à leur
« lenteur naturelle d'élocution), mais suivant le
« sentiment de l'individu. Tel qui dira d'un air
« détaché : *J'vous assur' qu'c'n'est pas ça !* répé-
« tera un moment plus tard, dès que la contra-
« diction l'amènera à insister et sans le vouloir :

1 3 1 2
« Je vous assure que ce n'est pas çà ! »

M. Ch. Marelle a noté, à ce propos, des obser-
vations intéressantes : « A Paris, un marchand
« de programmes et de pièces crie au public
« qui fait queue : *D'mandez le programm'*,
« *d'mandez l'Tartuff' !* Le même homme dira en-
« suite (je l'ai entendu de mes propres oreilles,
« l'été dernier) : *Demandez l'Autre Motif.* Dans le
« premier cas, il avale deux syllabes, dans le
« second, il syllabise au contraire aussi distinc-
« tement que possible en ralentissant la pronon-
« ciation. Pourquoi cette différence ?

« Parce que *d'mandez le programm'* est un cri
« bien connu du public, tandis que l'*Autre Mo-*
« *tif* est le titre d'une comédie nouvelle... »

Je pourrais citer bien des cas où la suppression de l'**e** muet produit une horrible cacophonie.

Un des professeurs que j'ai le mieux connus aux classes de déclamation, Louis Monrose, avait

l'habitude d'appeler du nom bizarre de « Mère Nutu » les jeunes filles qui, dans Henriette des *Femmes savantes*, disaient ce vers :

Si ma mère n'eût eu que de ces beaux côtés,

sans séparer le sujet du verbe.

Cette raillerie gravait dans l'esprit des élèves une règle applicable à la prose comme aux vers.

J'aurais souhaité pourtant que Monrose leur fît comprendre aussi qu'il y avait une seconde raison fort importante pour séparer ces mots ; il leur eût expliqué que l'**e** muet, à peu près supprimé dans le mot « mère », devait au moins être remplacé par un léger silence.

Un jeune comédien nous dit une poésie tirée des *Poèmes d'amour*, Judith et Holopherne :

Dieu n'ayant pas voulu qu'un premier coup le tue,

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Voilà un vers qui, certes, n'est pas joli et qu'on ne croirait pas écrit par le très harmonieux poète Armand Silvestre ; voyez ce qu'en fait mon jeune *artiste* :

Dieu n'ayant pas voulu qu'un premiécoultu.

Il est certain que ce mot « le » est seul à pouvoir racheter, un peu, la faiblesse de cet hémistiche, dans lequel même l'**e** muet à la rime ne peut pas nous donner une sonorité acceptable.

Il serait facile de multiplier ces exemples, où la suppression de l'**e** muet, même dans le langage usuel, fournit des effets comiques !

Je préfère montrer des cas particuliers où cette voyelle fait l'office d'un point d'appui, ou, pour ainsi dire, d'un tremplin.

Une jeune fille des mieux douées, possédant une bonne diction, une grande force de tempérament, une belle qualité de voix, une articulation très exceptionnelle, dit à un anniversaire patriotique une tirade qui se termine par ces mots :

République debout, ils n'avanceront pas.

Devant un public qui semble fait exprès pour ce genre de déclamation, l'effet ne répond pas à la dépense de talent ; la jeune artiste m'en exprime son désappointement, et je lui démontre qu'elle eût, sans doute, secoué son public si le dernier effort, celui qui devait emporter les applaudissements, eût répondu au reste.

Faites, en effet, les expériences suivantes :

Dites ce vers en négligeant l'**e** muet de « république », vous verrez combien vous serez gênés dans l'articulation et comme les mots tomberont, assourdis qu'ils sont encore par cette sonorité fermée *debout*.

Au contraire, dites-le ensuite en vous servant de cet **e** muet pour donner un point d'appui au **d** de « debout » :

République debout !

vous sentirez quelle nouvelle force pourra trouver sur ce tremplin une comédienne douée d'une articulation puissante. Tout le vers en prendra une vigueur étonnante.

Lisez maintenant, dans Lamartine, cette belle strophe :

La gloire efface tout... tout, excepté le crime !
Mais son doigt me montrait le corps d'une victime,
Un jeune homme, un héros d'un sang pur inondé,
Le flot qui l'emportait passait, passait sans cesse,
Et toujours en passant la vague vengeresse
    Lui jetait le nom de Condé! (1)

Est-il possible de dire « lui j'tait ? »

Et croyez-vous qu'un avocat d'assises, un Decori, un Henri Robert, s'il avait à dire dans une plaidoirie :

« Cet homme sur lequel vous essayez de jeter l'infamie », ne prononcerait pas d'instinct l'**e** muet de « jeter » plutôt que de dire « j'ter » ou même « ch'ter », car c'est ainsi que le mot arrive à nos oreilles quand il est privé de sa muette !

Cet **e** muet ne demande donc pas à disparaître, même du langage usuel, comme on a voulu nous le persuader quelquefois.

Pour revenir à la poésie, je vois que des auteurs modernes ont cherché à en varier l'emploi et à se rapprocher du parler populaire, mais je constate en même temps que les meilleurs d'entre

(1) *Nouvelles méditations pratiques.* Bonaparte.

eux peut-être lui laissent de plus en plus sa valeur d'harmonie.

Dans son dernier volume : *la Cité des Eaux*, M. Henri de Régnier nous offre des vers comme ceux-ci :

Le vieux palais, miré dans ses bassins déserts,
Regarde[2] s'accroupir en bronze[2] noir et vert
La solitude[2] nue et le passé dormant.
Mais le[1] soleil aux vitres[2] d'or qu'il incendie
Y semble[2] rallumer intérieurement[2]
Le[1] sursaut, chaque[2] soir, de[1] la gloire engourdie !

Ou encore :

... Sois heureuse
Le chemin[2] est boueux et l'ornière[2] se[1] creuse.
Que t'importe[2] la terre où mènent[2] les chemins[2] ;
Sois heureuse d'hier et sûre[2] de[1] demain[1] :
N'as-tu pas dans ta chair divine et parfumée,
L'ineffable[1 2] pouvoir de[1] pouvoir être aimée ?

Stéphane Mallarmé a aimé l'**e** muet puisqu'il a dit :

Une[—] essence[3] ravie aux vieillesses[2] des roses.

et puisqu'il a dit encore :

La lune[3] s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le[1] calme[2] des fleurs
Vaporeuses[2], tiraient de[1] mourantes[2] violes
De[1] blancs sanglots, glissant sur l'azur des corolles.
C'était le[1] jour béni de[1] ton premier baiser
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de[1] clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de[1] ses mains mal fermées
Neiger de[1] blancs bouquets d'étoiles[2] parfumées.

Si, d'ailleurs, beaucoup de poètes contemporains, Alb. Samain, Gabriel Vicaire, Rodenbach, Haraucourt, Jean Bertheroy, plus fidèles que d'autres aux formes anciennes, ont employé l'e muet comme les maîtres romantiques ou même classiques, on ne saurait blâmer ceux qui ont cherché un progrès possible à cet égard.

Il est bien certain que dans beaucoup de cas la prononciation de cette voyelle est tout à fait arbitraire ; des mots comme « clocheton », comme « chapelet », qui comptent pour trois pieds dans un vers, y seraient souvent bien mieux à leur place s'ils n'y comptaient que pour deux. Dans

ce vers de François Coppée, les voici réunis :

De ses clochetons bleus semant le chapelet (1).

Les accents portent donc ici à faux.

Mais encore pourrait-on dire que, dans cet exemple, les deux syllabes muettes se font équilibre ; en réalité le vers, comme je l'ai indiqué, n'a plus que dix pieds avec une césure très nette au milieu : il ne nous choque donc pas particulièrement.

Cependant, d'une manière générale, on peut affirmer que de tels mots gagneraient à ne compter que pour deux pieds, au lieu de trois.

Le malheur, c'est que la plupart des tentatives faites nous laissent dans l'incertitude, comme le remarque M. Robert de Souza à propos d'un vers de M. G. Kahn, auquel il cherche quelle forme donner :

Souffletant de foliol(es errant(es les écussons.

Ou :

Souffletant de foli-oles erran**TES** les écussons.

Qu'un grand poète nous crée une prosodie nouvelle, nous nous y conformerons, et si le sens musical en est suffisamment clair, un vrai diseur démêlera bien vite dans le jeu des accents rythmiques les nouvelles formes d'élision.

(1) Presque une fable.

N'embaum'plus la verveine et c'est l'printemps,

que M. Psichari emprunte à Jules Laforgue, peuvent nous sembler charmants si le parti pris de l'artiste nous les impose ainsi : mais si M. Jean Moréas a pu écrire :

Et les doux mots dont ell' sut me parler :

il n'aurait pas pu dire :

Et les doux mots dont ell' me parla,

sans substituer un vers de neuf pieds à un de dix.

Les poètes ou diseurs qui, dans ce vers, liront ell', sans suggérer l'**e** muet comme je l'ai indiqué, liront mal : cela ne fait aucun doute.

Avec le rêve qu'ils ont formé de suggérer l'inexprimable, d'envelopper dans un vague irréel de vagues sensations, de chercher ce qu'il y a de lointain et de mystérieux dans les choses, comment certains jeunes poètes symbolistes ou décadents ont-ils affecté de mépriser, de supprimer cet **e** muet qui, précisément, a mis dans les sonorités du vers français une partie de ce vague suggestif, de ce lointain mystérieux auquel les novateurs aspirent si fort.

Ce pauvre **e** muet tombera-t-il sous les coups répétés des réformistes, des linguistes, des phonétistes, je l'ignore ; mais si ce pâle joyau, aux reflets doux et changeants, doit disparaître sous

l'élision sans trève, s'il est vraiment, un jour, pour tous, une lettre morte, je souhaite que ces pages puissent le rendre encore sensible à quelque délicat artiste et qu'elles lui fassent comprendre, jusqu'au fond, la musique des *Nuits* de Musset ou les harmonies divines du *Lac* et du *Crucifix!*

---

## CHAPITRE XIII

### LE CHOIX DES TEXTES

Des écrivains tout pleins d'une juvénile audace ont fait ce rêve, il y a quelques années : ressusciter les cours d'amour, fonder des tournois littéraires où renaîtraient les trouvères et les troubadours des temps passés!

Ce n'était qu'un rêve dont la réalisation eût apporté, sans doute, bien des mécomptes et bien des désillusions!

« Les vers sont faits pour être *dits* et non pour « être *vus*, pour être récités *à haute voix* et « non pour être lus mentalement, pour frapper « l'oreille de leurs cadences et non pour plaire « aux yeux dans leur alignement. » Voilà ce que disait M. Ad. Thalasso (1), l'ardent promoteur de l'idée, et ces paroles sont l'évidence même; mais il avait le tort de croire qu' « un peu de mémoire et des gants blancs » puissent suffire pour affron-

(1) *L'Avenir politique et littéraire*, numéro du 15 avril 1894.

ter un grand public et pour faire valoir une œuvre poétique.

A côté des poètes qui disent admirablement, tout au moins leurs propres vers, il y en a qui ne sauraient se passer d'interprètes, soit qu'ils aient une voix insuffisante ou fausse, une prononciation défectueuse, une gesticulation ridicule, soit que des tics toujours répétés rendent leur diction tout à fait insupportable.

Et puis comme les meilleurs diseurs pourraient être les plus médiocres écrivains, et inversement, je ne vois pas ce que les vrais poètes gagneraient à s'exhiber ainsi en public, mais je vois clairement ce qu'ils y pourraient perdre.

Combien les auditions créées à l'Odéon et au théâtre Sarah-Bernhardt par M. Catulle Mendès, avec la collaboration de M. Gustave Kahn, étaient préférables pour répandre le goût des beaux vers !

Le choix des textes ne s'y trouvait pas trop tyranniquement imposé par des considérations de personnes, et, à côté des maîtres et des dieux, les programmes y pouvaient faire plus facilement place aux disparus et aux oubliés, aux méconnus et aux timides !

Ces séances avaient ce double avantage de répandre les œuvres des poètes et de leur préparer des interprètes plus renseignés et plus souples ; si les diseurs ne s'y montraient pas toujours suffisants, les critiques avaient cependant grand tort de prétendre que des professeurs ou des

poètes eussent fait mieux ! On peut affirmer, au contraire, que, dans ces grands vaisseaux, avec des matières aussi variées, poètes et professeurs eussent été, pour des motifs différents, aussi médiocres que les comédiens eux-mêmes, et il est permis de croire que la supériorité des comédiens s'imposerait toujours, sans discussion possible, s'ils s'efforçaient, comme l'exige leur profession, d'effacer leur personnalité devant celle du poète, et s'ils avaient été mieux préparés à sentir la musique des rythmes et des strophes.

L'éducation classique, on ne saurait trop le répéter, est la première à recommander pour former les comédiens, mais elle n'offre pas une variété suffisante pour assouplir complètement la diction poétique.

Au Conservatoire on étudie quelquefois *Amphytrion*, plus rarement *Psyché*, jamais les fables de La Fontaine, puisque l'enseignement se borne aux choses du Théâtre, et ce sont les textes, dans l'ordre classique, qui prépareraient le mieux les diseurs de vers à comprendre l'importance du rythme.

Dans les cours libres de diction tous les professeurs recommandent l'étude de La Fontaine et, à cet égard, on ne saurait trop les approuver.

En effet, par la souplesse de son vers, par les harmonies imitatives, par la précision du trait, par la netteté de la mise en scène, par la somme de vie et de mouvement contenus dans ses œuvres, le grand fabuliste se prête aux recher-

ches les plus délicates d'un lecteur et d'un diseur. Il nous enseigne le maniement de ces rejets qui donnent tant de grâce et tant d'esprit à son œuvre ! Son vers libre nous rompt à la variété des mouvements et des rythmes, et cette variété est aussi logique qu'elle est imprévue ! Enfin par sa liberté et par ce qu'il contient d'harmonie, il semble parfois que ce vers soit plus près de nous que celui de Racine lui-même !

Il n'est pourtant pas possible de détacher La Fontaine des autres poètes ses contemporains ; comme eux il est surtout dramatique, s'il ne l'est pas exclusivement !

Pour l'interprétation de ses fables l'étude des œuvres de Molière sera une préparation excellente : cette préparation devient tout à fait insuffisante s'il s'agit de dire des poèmes d'André Chénier, de Victor Hugo, d'Alfred de Vigny, et en général des lyriques !

En effet, les œuvres de ces derniers sont marquées, chacune, par une individualité très caractérisée ; ce qu'elles empruntent de vraiment personnel à leur origine nous oblige à un effort plus grand vers la variété, en nous imposant de comprendre l'âme même de chaque poète en particulier !

Aussi une même voix, une même diction peuvent-elles suffire à Corneille et à Molière, à Regnard et à Marivaux, à Voltaire et à Beaumarchais, alors que des poètes comme Victor Hugo, Lamartine, Sully Prudhomme, Baudelaire, Verlaine

semblent exiger, chacun, une voix différente, une articulation appropriée, un timbre spécial.

C'est pourquoi, d'ailleurs, dans ces études sur la diction, j'ai cru indispensable de donner au lyrisme une place tout à fait distincte, puisqu'il est comme un élément nouveau, ou tout au moins oublié, qui aurait transformé le vers français.

Nous allons trouver, pour ces études, un choix de textes inépuisable dans l'admirable éclosion de poètes qui s'étend de 1830 à nos jours, à travers les romantiques, les parnassiens, les symbolistes, mais avant tout, au-dessus de tout, c'est la radieuse trinité de génies, dans laquelle se résume la poésie romantique, qui nous fournira, à cet égard, les matériaux les plus complets.

Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Musset contiennent toutes les puissances de notre langue poétique, tout son charme aussi, et rien ne saurait être plus utile pour un diseur de vers que d'étudier successivement *la Tristesse d'Olympio*, *le Lac*, et *Souvenir* en s'efforçant de marquer nettement le caractère propre de chaque poète !

Que de fois, dans les discussions littéraires, dans les essais de critique, n'a-t-on pas comparé ces trois chefs-d'œuvre entre eux !

C'est qu'en effet il nous semblerait que le thème, qui en fait le fond, ait été proposé comme un sujet de concours aux trois grands romantiques, si nous ne savions que toujours, à travers les âges, les amants de génie se plaisent à chanter la douceur du souvenir, la tristesse que nous

laisse la fuite des jours et le charme mélancolique des paysages où l'on fut heureux !

C'est à de semblables émotions que nous devons encore *le Manchy* de Leconte de Lisle, *Après trois ans* de Verlaine et d'autres poèmes encore (1).

Comparons ces textes entre eux, efforçons-nous de leur appliquer des formes d'interprétations différentes et nous trouverons en eux les études les plus profitables pour former le talent d'un diseur.

Dans chaque poète nous tâcherons de découvrir, en effet, deux ou trois traits qui s'affirment comme la caractéristique de leur talent, et nous sentirons sans peine qu'il ne faut pas faire chanter Lamartine comme Verlaine, Hugo comme Musset, Baudelaire comme Banville.

Puisque je me propose ici de rechercher les textes les plus propres à former un diseur de vers, je donnerai sans hésitation la première place à l'œuvre de V. Hugo, non pas que je veuille me mêler, légèrement, à une discussion, qui restera toujours ouverte, non pas que je me permette de dire, en parlant de l'un des trois chefs-d'œuvre : « ceci vaut mieux que cela », mais je me place au point de vue de l'enseignement, et

(1) Sur ce thème éternel Alexandre Dumas fils a fait lui aussi une pièce de vers, qu'il a publiée dans la préface de *Diane de Lys*. Je ne la signale, d'ailleurs, que pour mémoire, la forme de ces vers ne permettant pas de leur attribuer un caractère déterminé.

pour cet objet, je trouve beaucoup plus de matière dans *la Tristesse d'Olympio* que dans les deux pièces rivales.

Après avoir soupiré la musique divine *du Lac* avec toute la fluidité délicate, toute la grâce limpide et ondoyante qu'elle exige, après nous être efforcés d'atteindre à la douleur, à la passion, au lyrisme qui emportent les strophes du *Souvenir* dans un mouvement d'une inspiration débordante, si nous essayons de dire la poésie de V. Hugo, nous y rencontrons plus de difficultés peut-être, à coup sûr plus de matériaux variés ; à elle seule cette poésie-là nous semble suffisante pour nous faire tout sentir, tout comprendre : valeur du rythme, de la rime, du mouvement, force et variété des images, couleur, harmonie, toute la musique, toute la puissance du langage poétique !

« Dans *la Tristesse d'Olympio*, dit M. Ferdi-« nand Brunetière (1), comme les voix des instru-« ments se marient dans l'orchestre, la note « aiguë, déchirante et prolongée du violon à la « plainte plus profonde et plus grave de l'alto, « le tumulte éclatant des cuivres aux sons plus « perçants de la flûte, tandis qu'au-dessus d'eux « la voix humaine continue son chant d'amour « et de colère, de haine ou d'adoration ; c'est « ainsi que la mélodie très simple et comme élé-« mentaire du souvenir s'enrichit, s'augmente,

(1) *L'Évolution de la poésie lyrique au dix-neuvième siècle.*

« se renforce et se soutient, dans Hugo, d'un
« accompagnement où tout concourt ensemble,
« toute la nature et tout l'homme, toute la poésie
« de l'amour, toute celle des bois et des plaines,
« toute la poésie de la mort. »

Oui, c'est par cette infinie variété que cette œuvre nous apparait toute pleine d'enseignements pour le diseur; aucune forme de l'art n'en est systématiquement bannie ; tous les genres s'y trouvent, au contraire, mêlés et sont opposés les uns aux autres ; c'est bien *toute la lyre* qui résonne en une même symphonie, et la poésie y est tour à tour épique, lyrique, dramatique, philosophique, bucolique.

« Dans ses poèmes, nous dit V. Hugo en la pré-
« face des *Rayons et des Ombres*, il mettrait les
« conseils au temps présent, les esquisses rê-
« veuses de l'avenir ; le reflet tantôt éblouissant,
« tantôt sinistre, des événements contempo-
« rains, les panthéons, les tombeaux, les ruines,
« les souvenirs; la charité pour les pauvres, la
« tendresse pour les misérables ; les saisons, le
« soleil, les champs, la mer, les montagnes ; les
« coups d'œil furtifs dans le sanctuaire de l'âme
« où l'on aperçoit sur un autel mystérieux,
« comme par la porte entr'ouverte d'une cha-
« pelle, toutes ces belles urnes d'or: la foi, l'espé-
« rance, la poésie, l'amour ; enfin, il mettrait cette
« profonde peinture du moi, qui est peut-être
« l'œuvre la plus large, la plus générale et la
« plus universelle qu'un penseur puisse faire. »

Dans l'un des derniers livres du poète, on rencontre ces deux vers :

Les palmiers frissonnaient au souffle de la brise.
Le soleil se couchait dans le désert poudreux (1).

Supposez un sonnet — quatorze vers seulement — conçu dans cette forme largement descriptive, et voyez quelle pesante monotonie va se dégager de l'ampleur même des mots !

Mais lisez maintenant toute la pièce de Victor Hugo ; en émergeant du récit, ces deux vers de description vous apporteront la grandeur des paysages bibliques, et tout le morceau s'en trouvera superbement élargi !

Que le diseur détache largement ces deux vers sans les isoler complètement du reste, et il nous semblera qu'ils cessent d'être purement objectifs comme ils le seraient chez un Leconte de Lisle ou un de Hérédia ; car, dans ce décor choisi par le poète, quelque chose d'humain s'agite et souffre !

Qu'as-tu, dit le vieillard. Je suis très malheureux,
Dit Jad : puis il reprit : Hélas j'aime une femme,
J'avais, dit le vieillard, etc.

J'ai cité deux grands artistes : Leconte de Lisle et de Hérédia ; ils eussent pu trouver peut-être

(1) *Toute la lyre.*

cet admirable vers que j'emprunte aux *Contemplations* :

> La lune à l'horizon montait hostie énorme !

mais chez eux il n'eût servi, sans doute, qu'à créer un magnifique tableau.

Chez Hugo, il résume magistralement toute la pièce qui a pour titre *Religio* (1), il prépare et rend logique ces derniers vers :

> Lui montrant l'astre d'or sur la terre obscurcie
> Je lui dis : courbe toi. Dieu lui-même officie
> Et voici l'élévation.

Il dépasse la valeur d'une poésie descriptive ; il affirme la présence de Dieu dans la nature, il est beau par la forme et par le fond, et pour ne pas laisser tomber une beauté de cette envergure, pour enfler et grandir démesurément cet alexandrin, l'interprète ne saurait se passer d'une diction large et savante !

Ainsi, dans cette œuvre immense, la vie et le mouvement sont créés, à tout instant, par des images qui semblent jaillir du texte pour éveiller dans nos âmes des sensations nouvelles, et tout ce qu'il y a d'imprévu, d'inattendu dans ces images rompt la monotonie du morceau, mais n'en détruit pas l'allure générale.

(1) *Les Contemplations.*

Je suppose les vers suivants :

J'aime ces chariots lourds et noirs qui la nuit
Passent devant le seuil des fermes avec bruit
Et se perdent au loin dans l'ombre.

Ils rappelleront, sans l'égaler, le beau vers de *la Tristesse d'Olympio* :

Les grands chars gémissants qui reviennent le soir.

Dans la pièce des *Orientales*, qui est intitulée *Enthousiasme*, V. Hugo écrit :

J'aime ces chariots lourds et noirs, qui la nuit,
Passant devant le seuil des fermes avec bruit,
Font aboyer les chiens dans l'ombre.

et c'est par un détail, non seulement pittoresque, mais en quelque sorte vivant, qu'il nous apporte l'évocation très puissante, très mélancolique, de la nuit qui tombe sur la campagne !

Dans son ouvrage sur *l'Évolution de la Poésie lyrique au dix-neuvième siècle*, M. Ferdinand Brunetière cite précisément le vers de *la Tristesse d'Olympio* auquel je viens de faire allusion.

..... les formes magnifiques
Que la nature prend dans les champs pacifiques;
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Les grands chars gémissants qui reviennent le soir...

et il accompagne cette citation du commentaire suivant :

« Ce sont les mots de tout le monde, les mots

« du langage ordinaire, quotidien, familier, mais
« en passant par cet écho sonore, il me semble
« qu'ils y contractent des vertus ou des propriétés
« nouvelles. Longtemps après les avoir entendus,
« ils continuent encore de vibrer dans l'oreille et
« le retentissement s'en prolonge comme à l'infini.

« ... Ces vers sont plus pleins, ils ont l'air
« d'être plus longs que d'autres; ils disent tout
« ce qu'ils veulent dire, et quelque chose encore
« de plus; ils ne nous émeuvent pas seulement,
« ils nous remuent, ils nous agitent, ils nous
« ébranlent physiquement, etc. »

Si nous nous proposons de faire l'analyse phonétique de ces vers, reportons-nous à nos observations sur l'assonance et sur la valeur de l'**e** muet; nous expliquerons la puissance de cet « écho sonore » par l'union et par l'opposition des « **a** » bien pleins et des nasales sourdes et prolongées, mais elle est due également aux vibrations harmoniques que les muettes leur ajoutent!

Voyez comme l'importance de ces muettes est affirmée par ce dernier vers à terminaison masculine :

Les grands chars gémissants qui reviennent le soir...

dans lequel le premier hémistiche seul aurait du retentissement, si, dans le second, la troisième syllabe de *reviennent* en allongeant celle qui précède d'une façon très sensible (re**vien**nent) ne compensait ce que ces deux mots « le soir »

ont d'un peu sec ou, plutôt, d'un peu bref.

Il me semble qu'ici je me sépare de M Robert de Souza, avec lequel je suis d'accord sur tous les autres points.

« Dans son étude déjà citée il nous dit à propos « de ce vers : « est-ce que le son de « char » ne « peut pas être prolongé aussi pleinement que « celui de re*vien*nent ? Sans nul doute, parce « qu'ils portent tous deux un *accent rythmique*, « et que les poètes, presque toujours, placent « instinctivement la syllabe sonore d'avant la « muette sous un des principaux accents du vers, « accent qui lui donne toute son intensité, tandis « que la finale féminine devient l'initiale du « groupe rythmique suivant. Re*vien*nent, natu- « rellement « bref », est devenu « long » *par po-* « *sition*, la muette n'y est pour rien. »

Ici je crois que M. Robert de Souza se trompe : c'est bien la muette qui crée l'allongement ; et il suffit pour s'en convaincre de remplacer le mot « reviennent » par « revenaient » ou « reviendront ». Quant au prolongement sur le mot « char » il nous apparaît tout à fait factice dès que nous l'exagérons un peu. N'y a-t-il pas là une confusion entre l'accent et le prolongement ?

Ils abondent dans V. Hugo ces vers qui sont comme construits avec des matériaux plus pesants que le reste :

Les hauts tambours-majors aux panaches énormes (1).

(1) *Les Châtiments*. L'Expiation.

et dont les douze pieds, par leur ampleur incomparable, semblent déborder la typographie :

Mais tout le grand ciel bleu n'emplirait pas mon cœur.

Dans tous ces vers, nous le sentons clairement, la rime a été un admirable moyen, mais non un but, et c'est par le large développement des formes lyriques que le diseur fera comprendre les beautés de cette poésie, beaucoup plus que par un souci exagéré des rimes, si inattendues, si riches qu'elles puissent être.

Quel poème nous fournirait une leçon de diction plus complète que cet admirable chef-d'œuvre *Booz endormi*.

Que de beautés à mettre en valeur sans entamer la tonalité générale, sans déchirer l'enveloppe, depuis :

Quand il voyait passer quelque pauvre glaneuse :
« Laissez tomber exprès des épis, disait-il. »

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Cet homme marchait pur loin des sentiers obliques,
Vêtu de probité candide et de lin blanc.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Les moissonneurs couchés faisaient un groupe sombre;
Un roi chantait en bas, en haut mourait un Dieu.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Une immense bonté tombait du firmament;
C'était l'heure tranquille où les lions vont boire.

Jusqu'à :

Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.

Cette pièce, l'une des plus belles que V. Hugo ait jamais écrites, semble se rapprocher de l'art parnassien par plus de perfection tranquille ; elle a pourtant des aspects plus variés que les œuvres de cette école et quelque chose d'humain y circule encore dans la largeur des strophes.

Et puis, ces vers ont toujours une direction, un mouvement et un but, c'est-à-dire qu'une période, une strophe, une phrase aboutissent toujours quelque part et se résument en quelque endroit.

On va tout naturellement à l'effet sans le chercher, le détail ne faisant que concourir à l'impression d'ensemble, comme en toute belle composition.

Voyez ces vers (1) :

Le glaive qui frappa ne fut point aperçu :
D'où vint ce sombre coup, personne ne l'a su ;
Seulement, ce soir-là bêchant pour se distraire,
Héraclius le chauve, abbé de Jong-Dieu, frère
D'Acceptus, archevêque et primat de Lyon,
Etant aux champs avec le diacre Pollion,
Vit dans les profondeurs par les vents remuées
Un archange essuyer son épée aux nuées.

ou ceux-ci (2) :

Alors, l'aigle d'airain qu'il avait sur son casque,
Et qui, calme, immobile et sombre, l'observait,

(1) *La Légende des Siècles.* Ratbert.
(2) *La Légende des Siècles.* L'Aigle de casque.

Cria : « Cieux étoilés, montagnes que revêt
L'innocente blancheur des neiges éternelles,
O fleuves, ô forêts, cèdres, sapins, érables,
Je vous prends à témoin que cet homme est méchant !...
Et cela dit, ainsi qu'un piocheur fouille un champ,
Comme avec sa cognée un pâtre brise un chêne,
Il se mit à frapper à coups de bec Tiphaine.
Il lui creva les yeux, il lui broya les dents :
Il lui pétrit le crâne, en ses ongles ardents,
Sous l'armet d'où le sang sortait comme d'un crible,
Le jeta mort à terre, et s'envola terrible.

ou encore (1) :

Il donna trois cents coups de fouets à l'Océan
Et chacun de ces coups de fouet toucha Neptune.
Alors ce Dieu, qu'adore et que sert la Fortune
Mouvante comme lui, créa Léonidas,
Et de ces trois cents coups, il fit trois cents soldats,
Gardiens des monts, gardiens des lois, gardiens des villes (2),
Et Xercès les trouva debout aux Thermopyles.

Enfin, ceux-ci dans une note très douce (3) :

La mélodie encor quelques instants se traîne
Sous les arbres bleuis par la lune sereine,
Puis tremble, puis expire, et la voix qui chantait
S'éteint comme un oiseau se pose ; tout se tait.

Avec quelle netteté, L'EFFET ne se détache-t-il pas dans chacune de ces périodes, qu'il vienne

(1) *La Légende des Siècles*, Les Trois Cents.
(2) Je note, en passant, ce type parfait du vers ternaire :
Gardiens des monts, gardiens des lois, gardiens des villes.
(3) *La Légende des Siècles*, Eviradnus.

de la force ou de la douceur ; comme il se résume clairement en un trait final :

... et s'envola terrible.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Et Xercès les trouva debout aux Thermopyles.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

..... tout se tait.

mais il ne doit jamais être pour le diseur un appel impertinent aux applaudissements, il doit venir à nous comme la conclusion naturelle du mouvement ; ne le poursuivons pas par cet indigne moyen qui, dans notre argot, s'appelle « le déblayage » !

Car il n'y eut jamais, pour un artiste, de plus bel éloge que celui qu'on fit de Le Kain : « Il fut le plus grand acteur de son siècle et le moins applaudi » ! Entendez par là qu'il ne fut applaudi qu'à la fin des actes !

La célèbre pièce de *la Légende des Siècles*, *les Pauvres Gens*, suffirait à enseigner toutes les chose de la diction, elle est tour à tour familière et lyrique, descriptive et épique, tendre et dramatique; à chaque instant le maître y pourrait solliciter l'admiration de ses élèves en leur éclairant les dessous inattendus qu'un vers renferme en lui.

Le marin est jeté dans l'horreur de la nuit et de la tempête ; « il voit s'ouvrir sous lui l'ombre et l'abîme », il comprend qu'il est perdu, et « songe »

Au vieil anneau de fer du quai plein de soleil.

Voilà un alexandrin qui, pris en lui-même, n'est peut-être pas d'une qualité supérieure ; ne manque-t-il pas de charme dans sa première partie ? la seconde n'est-elle pas lourde, peu harmonieuse ? mais replacez-le dans son milieu, et voyez comme il illumine toute cette nuit, comme il déchire cette masse d'ombre pour ouvrir à nos yeux un horizon de joies et de clartés !

C'est à ce vieil anneau de fer, au même, que le marin, et son père, et le père de son père, ont rattaché leur barque, après les nuits de tempête, c'est là que chacun d'eux a connu, à son tour, l'ivresse de retrouver la vie, de revoir les êtres aimés, de renaître au soleil ; tout cela jaillit à la fois de ce seul vers, et il faut être bien dépourvu de sentiment poétique pour ne pas sentir quel fond de tendresse remplit le premier hémistiche, et quel flot de lumière inonde le second.

Et voilà l'interprétation intéressante, celle qui aperçoit et exprime tout ce qu'il y a de suggestif dans un vers.

Mais dans cette pièce, hélas, l'insupportable manie de mettre en scène a de quoi s'exercer sans relâche.

Ecoutez ces vers :

Des filets de pêcheur sont accrochés au mur.
Au fond, dans l'encoignure, où quelque humble vaisselle
Aux planches d'un bahut vaguement étincelle,
On distingue un grand lit aux longs rideaux tombants.
Tout près un matelas s'étend sur de vieux bancs,
Et cinq petits enfants, nid d'âmes, y sommeillent.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Et dans sa gaine, ainsi que le sang dans l'artère,
La froide horloge bat, jetant dans le mystère,
Goutte à goutte, le temps, saisons, printemps, hiver :
etc. etc.

L'acteur qui nous dit ces vers nous montre les filets, la vaisselle, le bahut, le lit, le matelas, les bancs, si bien que les « cinq enfants » disparaissent presque dans tout cela, et ils sont tout l'intérêt! Il nous parle de « l'âtre où bout la soupe de poisson », et il semble qu'il veuille nous en faire respirer l'odeur? D'un geste il imite les battements de l'horloge et tout cela est insupportable, et le malheureux ne voit pas que le vers intéressant est le dernier :

Goutte à goutte, le temps, saisons, printemps, hiver;

que le tic-tac de la mécanique importe moins que l'idée et que, d'ailleurs, un seul mot du poète, le mot « bat »,

La froide horloge **bat**,

nous donne plus que tous ses gestes l'impression de réalité et de pittoresque que contiennent ces vers!

Car — ceci est digne de remarque — l'interprète va ainsi directement contre le but qu'il se propose : il réduit à quelque chose de matériel et *d'objectif* des idées que cette précision dessèche, et le relief, qu'il donne à des objets secondaires.

supprime « les valeurs », c'est-à-dire les rapports indispensables que les plans doivent avoir entre eux !

Et si je reprends ici cette expression : « Les Valeurs » que j'ai empruntée aux peintres, c'est que je veux montrer en quoi l'étude de Victor Hugo est plus difficile et plus profitable que celle d'autres grands poètes comme Alfred de Vigny, Leconte de Lisle, ou de Hérédia par exemple !

Quelle difficulté d'établir des plans exacts, et de laisser chaque chose à sa place, dans une poésie où tous les genres se mêlent ainsi !

Que d'oppositions de mots et d'idées, de couleurs et de mouvements ! Ces vers s'agitent, vibrent, brillent, éclatent, resplendissent, ils rient et ils pleurent ; ils chantent et ils gémissent !

En eux on voit se succéder souvent ces éléments dramatiques et lyriques que je m'efforce de définir et de séparer dans l'interprétation.

J'ai recommandé l'égalité, la tranquillité de la voix, la progression insensible, l'ascension sans secousses vers le but lyrique ; mais si j'ai à dire, dans *la Fin de Satan*, la pièce intitulée : *Deux Différentes Manières d'aimer*, à partir de ces vers :

Madeleine l'aborde, et presque avec des cris,
Lui parle, et s'épouvante, et tord ses bras meurtris :
— « Mère, ouvre-moi...
etc., etc.

je n'aurai jamais trop d'oppositions violentes, d'attaques imprévues, de sursauts dramatiques

pour dire tout ce qui suit, jusqu'au dernier vers exclusivement :

> La mère en sanglotant lui fait signe que non.

C'est que toute cette tirade appartient complètement au genre dramatique, et ceci ne fait que confirmer tout ce que j'ai dit au sujet du lyrisme.

A côté de cet art-là, l'art pourtant si puissant d'un Leconte de Lisle paraît presque figé ; je vois bien que le soleil y est resplendissant, mais c'est la poésie des tropiques, ce soleil-là brûle plus souvent qu'il ne réchauffe, et si le poète célèbre magnifiquement :

> Midi, roi des étés, épandu sur la plaine (1)

nous regrettons qu'il ne nous montre pas quelquefois aussi la délicieuse fille qui passe dans *les Contemplations*.

> Les cheveux dans les yeux, et riant au travers (2) !

Dans son discours de réception à l'Académie française, M. Henri Houssaye a opposé l'un à l'autre les deux poètes, et il a marqué ce qui les sépare :

« L'œuvre poétique de V. Hugo, dit-il, sublime,
« tumultueuse, immense, infinie, c'est l'océan.

(1) LECONTE DE LISLE.
(2) VICTOR HUGO.

« L'œuvre de Leconte de Lisle c'est un fleuve
« large et clair qui coule à travers l'histoire et où
« se reflètent les peuples, les pays, les mâles
« héros et les autels des dieux morts. Victor
« Hugo est le plus grand des lyriques. Du lyrisme
« il a la flamme, l'élan, l'impétuosité, l'hyperbole,
« la confusion, les développements sans fin. Le-
« conte de Lisle est plutôt un poète épique, en
« employant ce terme au sens d'historien des
« temps qui n'ont pas d'histoire, etc. »

Dans un art où la netteté de la forme est telle que la poésie semble prendre la rigueur d'une équation, quand plus rien ne flotte entre les lignes ni entre les mots, quand il ne reste plus dans des vers dépourvus d'élasticité *aucune place pour l'interprétation*, la tâche du diseur se simplifie forcément.

Bien articuler, donner aux vers les quantités voulues, répandre son souffle et sa voix assez également sur la succession lente des alexandrins, voilà quelles sont les qualités requises pour bien dire de tels poèmes, et je pense, en écrivant ceci, au disciple le plus célèbre de Leconte de Lisle, à M. de Hérédia.

Quand j'entends dire les plus connus de ses sonnets, *Antoine et Cléopâtre*, ou *les Conquérants*, j'éprouve un peu l'impression que la voix humaine n'y ajoute pas grand'chose, et qu'il suffisait de les lire avec les yeux et la pensée. Il me semble que les vibrations de nos âmes se perdent ici dans les lignes nues de cette architecture.

comme en une belle solitude; le timbre, le souffle, l'ardeur des paroles y sont superflus!

C'est une draperie d'or sans clairs et sans ombre, sans le chatoiement des plis où s'adoucit la rigidité des lignes; c'est intense, éclatant et tendu. N'est-il pas permis de penser, d'ailleurs, que si ces admirables vers des *Trophées* ne peuvent rien attendre de l'interprétation, c'est par une condition de leur grandeur même: mais je m'attache surtout ici à parler du lyrisme, je crois que le vrai but de la poésie est d'enchanter nos âmes, en ajoutant la musique des mots à la splendeur des pensées et des formes, et la collaboration du « chanteur » m'apparaît comme une nécessité pour le poète, ainsi que pour le musicien.

Je n'ai pas encore parlé spécialement des poètes modernes, symbolistes et autres; ce n'est pas que j'ignore leurs œuvres, ce n'est pas que certaines d'entre elles ne me semblent belles ou intéressantes par quelque côté; mais je ne dois pas perdre de vue le but de ce livre: je m'occupe de « l'art de dire ». A ce point de vue, les résultats de l'évolution poétique commencée, il y a vingt-cinq ans, sont encore trop confus pour me fournir des bases sûres et me permettre de tirer des conclusions précises.

Les articles que M. Jules Huret fit paraître en 1891, à *l'Écho de Paris*, et qu'il a publiés en librairie sous le titre d'*Enquête sur l'Evolution littéraire*, avaient clairement démontré chez nos

écrivains la fragilité des théories, l'incohérence des programmes, la variété des réformes et par-dessus tout la prodigieuse intolérance des opinions !

Depuis cette époque, les passions se sont un peu calmées, mais de toutes ces luttes est-il sorti quelque chose qui fût vraiment neuf et en même temps sûr et durable ?

L'étude du vers libre ne nous offre rien de bien défini. Ecoutez ce que, dans le *Mercure de France* (1), nous en dit M. André Beaunier, l'un des défenseurs les plus éloquents du mouvement symboliste :

« C'est ainsi que se libéra le vers français vers « 1885 et 1887. La forme du vers libre, indéter- « minée en elle-même, mais par définition souple, « malléable, se prêtait à toutes les combinaisons « possibles de rythme et d'harmonie : elle devait « s'adapter à toutes exigences des tempéraments « poétiques les plus divers et lorsque Vielé-Grif- « fin, Moréas, Henri de Régnier, Verhaeren se « rallièrent à ce mode nouveau d'expression, ils « inventèrent, chacun pour soi, sinon le principe « du vers libre, du moins « LEUR VERS LIBRE A « EUX ».

*Chacun pour soi ! leur vers libre à eux ! ! !*

Et après nous avoir dit, dans la suite de cette étude :

(1) Numéro du *Mercure de France* de mars 1901. « Le Vers libre ».

« J'ai plutôt indiqué, jusqu'ici, ce que le vers « libre n'est pas que ce qu'il est positivement », M. André Beaunier continue à nous énumérer tout ce que le vers libre a détruit, même quand il cherche à nous montrer en quoi il dépend de principes positifs !

Comment, au milieu de telles incertitudes, trouver des bases à un enseignement de la diction ?

C'est aussi impossible que de créer, au Conservatoire, les classes de comédie moderne qui sont réclamées tous les ans par quelques journalistes aussi entêtés qu'incompétents !

Comment enseigner un art dont la fonction semble consister à effacer sans cesse ?

Les vers nets, précis, presque géométriques de certains parnassiens nous offrent peut-être une matière trop rigide, mais au moins y apprenons-nous à regarder des formes réelles ; tout ce que, par réaction, nous a apporté l'art symbolique est flottant et incertain ; l'étoffe dans cette poésie est tellement molle, tellement lâche, que la diction ne peut s'appuyer en elle que sur les derniers vestiges d'alexandrins ou de fractions d'alexandrins qui y subsistent encore.

Nous trouverons donc les textes les meilleurs pour l'enseignement de la diction poétique entre ces deux écoles qui empruntent leurs caractères respectifs à une extrême précision, ou au vague le plus exagéré.

Car, chez André Chénier, chez Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alfred de Musset,

la matière est tellement solide qu'elle résiste aux déformations que leur font subir certaines interprétations ; elle est, d'autre part, assez souple pour que la personnalité de l'artiste s'y trouve à l'aise, et pour que cette personnalité ajoute aux beautés de l'œuvre écrite la somme de vie rêvée par le poète !

Je ne cherche pas à faire de la critique littéraire, mais simplement ce que j'appellerai de la critique d'interprétation, et si certaines des idées que j'exprime ainsi fournissent des arguments contre telle ou telle œuvre, je ne me charge pas d'en tirer parti.

Si l'utilité et l'agrément des récitations publiques sont contestables pour quelques formes de poésie, il est impossible de ne pas reconnaître que la poésie lyrique ne vit réellement que par l'interprétation à haute voix.

Pour un sonnet, par exemple, le poète se passe aisément de l'intermédiaire du diseur ; il n'en va pas de même pour le vers lyrique qui exige ce diseur, presque autant que le drame lui-même.

Et si une sorte de diction automatique suffit à certaines œuvres parnassiennes, dans Victor Hugo, au contraire, quelque chose sommeille au fond de la parole écrite, que la voix humaine va faire revivre : des mots et des phrases endormis la flamme va jaillir, et l'âme même du poète va resplendir à nos yeux : car dans sa poésie il a mis « cette profonde peinture du moi, qui est peut-« être l'œuvre la plus large, la plus générale et la

« plus universelle qu'un penseur puisse faire! ». C'est lui-même qui nous le dit et il se fait un mérite de ce que les critiques lui reprocheront le plus volontiers à lui et aux autres romantiques.

M. Ferdinand Brunetière nous affirme lui aussi que le principal caractère du lyrisme est d'être une poésie *personnelle* ; entendez par là que c'est une forme littéraire où la *personnalité* de l'auteur est plus apparente que dans d'autres, et il semble voir dans ce fait une diminution pour l'artiste.

Je n'ai pas à examiner si c'est un honneur ou une faiblesse d'avoir donné cette forme à la poésie, mais combien Victor Hugo a raison de dire qu'elle est la plus universelle, la plus générale de toutes!

Oui, elle est la plus personnelle, peut-être, dans sa formation, mais il suffit que nous nous placions au point de vue de la diction, au point de vue de l'interprétation qui va répandre ces œuvres lyriques, pour voir aussitôt que cette forme poétique est, en même temps, la plus générale, et pour ainsi dire, la plus sympathique de toutes, puisqu'elle remue des idées et des sensations générales et qu'elle s'adresse à tous les hommes.

Je doute d'ailleurs que, chez les poètes romantiquess, ce caractère de personnalité soit borné à la poésie lyrique, et il me semble bien que M. Jules Lemaître (1) a eu raison d'écrire.

(1) *Les Contemporains* (6e série).

dans une admirable étude sur Lamartine.

« Pourquoi un critique... a-t-il dit, et même « démontré que la poésie romantique et la poésie « personnelle c'est tout un : que ce qui distingue, « en gros, les romantiques des parnassiens, c'est « que les premiers, monstres de vanité, se ju- « geaient si intéressants et si particuliers qu'ils « ne nous parlaient que d'eux-mêmes et de leurs « petites affaires, au lieu que les seconds se sont « appliqués à peindre ce qui leur était extérieur, « et qu'ainsi « l'évolution de la poésie lyrique » « en ce siècle, c'est, en somme, le passage de la « poésie subjective à la poésie objective ?

« Je crois pourtant n'avoir presque jamais ren- « contré, ni dans Chateaubriand, ni dans Lamar- « tine, Hugo ou Vigny, ni même dans Musset, « rien de personnel qui ne soit en même temps « général ; et je le pourrais prouver très facilement, « si c'était ici le lieu. Je vois en eux des âmes « grandes et ardentes, mais simples. Aucun d'eux « ne me paraît proprement un raffiné. Mais c'est « chez Baudelaire, chez Sully Prudhomme, chez « le Coppée des premiers recueils, même chez « Leconte de Lisle, que je trouverais le « moi », « jaloux et amoureux de ses particularités, l'atti- « tude cherchée et entretenue, la croyance et la « complaisance de l'artiste en la rareté de ses sen- « timents et de ses souffrances : bref l'égoïsme de « la poésie et, se trahissant parfois, comme chez « Leconte de Lisle, par la superstition même de « l'objectivité — la poésie subjective. Et cela

« encore, si c'était le lieu, se prouverait avec
« aisance. Pour Lamartine, en tous cas, le
« reproche de subjectivisme est étrange; ou
« bien alors je ne sais pas quel poète y échap-
« perait. Je ne vois rien qui soit plus vraiment
« de tout le monde et à tout le monde sauf le
« degré et sauf la forme, que les sentiments expri-
« més par Lamartine dans tous ses livres depuis
« *Le Lac* et *L'Isolement* qui sont ses premiers
« chefs-d'œuvre, jusqu'à *La Vigne et la maison*,
« qui est à peu près son dernier. Son lac est
« bien notre lac à tous, et sa vigne et sa maison
« sont les nôtres, etc., etc. »

Et voyez avec quels matériaux tous ces chefs-d'œuvre ont été faits : avec les mots les plus simples, les mots usuels, les mots de tout le monde!

Mais que dire maintenant de la plupart des artistes qui ont écrit en vers depuis vingt-cinq années?

La poésie personnelle est-elle jamais allée plus loin? « La croyance et la complaisance de l'artiste en la rareté de ses sentiments et de ses souffrances » s'est-elle étalée jamais avec plus d'indiscrétion?

Écoutez ces vers que j'emprunte à l'un des plus estimés parmi nos poètes contemporains, M. Francis Jammes :

Les dimanches, les bois sont aux vêpres.
  Dansera-t-on sous les hêtres?

Je ne sais... Qu'est-ce que je sais ?
Une feuille tombe de la croisée...
C'est tout ce que je sais ..

L'Église. On chante. Une poule.
La paysanne a chanté. C'est la fête.
Le vent dans l'azur se roule.
Dansera-t-on sous les hêtres ?
Je ne sais pas. Je ne sais.

Mon cœur est triste et doux
Dansera-t-on sous les hêtres?
Mais tu sais bien que, les dimanches, les bois sont aux [vêpres.
Penser cela, est-ce être poète ?
Je ne sais pas. Qu'est-ce que je sais,
Est-ce que je vis ? Est-ce que je rêve ?
Oh ! ce soleil ! et ce bon, doux, triste chien...
Et la petite paysanne
A qui j'ai dit : vous chantez bien...
Dansera-t-elle sous les hêtres ?
Je voudrais être, voudrais être
Celui qui lentement laisse tomber,
Comme un arbre ses baies,
Sa tristesse pareille, sa tristesse
Pareille aux bois qui sont aux vêpres (1).

De telles impressions sont véritablement trop spéciales ; si l'on peut trouver quelque charme à les lire dans un jour de mélancolie, l'art de dire ne peut pas leur ajouter grand'chose ! Et de tels vers ne s'accordent pas bien avec ce que M. André Beaunier écrivait récemment dans *le Figaro* :

« Les symbolistes ne racontent pas leur petite

(1) *De l'Angelus du soir à l'Angelus de l'aube :* Les Dimanches.

« histoire personnelle ; ils ne disent pas le motif « de leur tristesse ou de leur joie ; et même, om- « brageux, ils se dissimulent ; ils s'efforcent d'être, « ainsi que M. Gregh le remarque justement, « « objectifs ». C'est-à-dire que leur joie ou leur « tristesse, ou leurs autres émotions, ils les « dégagent de l'accidentel et du particulier, ils « les expriment sous une forme plus universelle « et synthétique... Et c'est cela, cette forme uni- « verselle et synthétique, qu'ils appelèrent le « symbole (1). »

Je demande si jamais poésie fut moins universelle, plus radicalement personnelle que cette impression de Francis Jammes, et ce genre d'impressions sont abondantes dans son œuvre; voyez-vous rien qui soit moins « dégagé de l'accidentel et du particulier » que les vers de Jules Laforgue, ou ceux de M. Francis Viélé-Griffin ?

Est-ce Verlaine qui, « ombrageux, se dissimule » ? A quel moment ?

Lisez *les Soirées chaudes* ou *les Douze Chansons* du grand poète Maeterlinck et dites si vous n'y découvrez pas, à chaque vers, le « moi » jaloux et amoureux de ses particularités !

Peut-être M. Émile Verhaeren a-t-il exprimé des émotions plus générales dans ses premiers poèmes, mais dans *les Débâcles*, *les Soirs*, *les Flambeaux noirs*, il nous dit, en très beaux vers, ses souffrances morales et même ses souffrances

(1) *Le Figaro* (28 décembre 1902).

physiques dans ce qu'elles ont de plus spécial, de plus exceptionnel !

L'horreur de la banalité peut être une vertu pour un écrivain, il ne faut pas tout lui sacrifier, il ne faut pas lui obéir jusqu'à en oublier d'être sincère.

Que l'école symboliste, si elle ne peut se répandre parmi les hommes, en accuse ce qu'il y a en elle de trop raffiné et de trop cherché, de trop rare et de trop précieux, mais non ce qu'elle contient de délicatesse et de fine sensibilité.

Car si fines que puissent être les délicatesses d'une œuvre poétique, bien des âmes y seront sensibles, si elles leur donnent, au degré le plus imperceptible, les reflets de leurs rêves, l'écho de leur souffrance ! Mais « la poésie, a dit Ch. Nodier, perd le plus essentiel de ses privilèges « quand elle ne sait pas tirer du clavier de la « multitude un accord unanime qui lui répond « comme un écho. »

Le poète Gabriel Vicaire n'a pas fait grand bruit durant sa trop courte existence : *les Émaux bressans*, *le Miracle de Saint-Nicolas*, *Au Pays des ajoncs*, feront vivre son nom aussi longtemps qu'il y aura une langue française.

Un autre poète, mort trop jeune lui aussi, Albert Samain, va trouver par ses œuvres émues, sincères, simples, éminemment délicates, la place à laquelle il a tous les droits ; car le temps lui apportera sûrement cette renommée que, de son vivant, il n'a pas daigné demander aux coteries d'écoles.

« C'est le poète du soir et le musicien du « silence, nous dit M. Gaston Deschamps.

« Sa voix chuchote une cantilène aux pre- « mières étoiles. Il a, comme Verlaine, son « maître, le don du verbe inachevé, du geste « interrompu, du gémissement étranglé par un « sanglot . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« Cette poésie évasive est un murmure qui « caresse et qui berce. La note en est monotone, « discrète, exquise comme la chanterelle d'une « viole ancienne qui chevrote *pianissimo amo-* « *roso*.

« Les mêmes mots reviennent toujours, douce- « ment obstinés à susciter des sensations amor- « ties : Frôler... dormir... soupirer... vieillir... « deuil... agonie... langueur... frêle... indolent... « passé... frileuse... vague...

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« Et c'était comme une musique qui se fane...

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« Avec cela, de singuliers bonheurs d'expres- sion, des trouvailles, une fécondité d'invention « verbale, des traits qui font émerger de l'ombre « une apparition vacillante et jolie (1). »

Et maintenant, écoutez encore M. Catulle Mendès :

« Ses poèmes sont immortels comme la mélan- « colie humaine. Quelques-uns, parmi les symbo-

(1) Journal *Le Temps*.

« listes, l'accusent de trop stricte mesure dans la
« mélancolie, de limite dans l'idéal, non sans attri-
« buer cette tristesse aux nécessités de la forme
« classique parnassienne de son œuvre. Ils n'ad-
« mettent pas que la plus libre pensée, que l'au
« delà même du songe puisse être exprimé dans
« le clair langage et le rythme maintenu. Ils ont
« tort. Albert Samain a dit tout ce qu'il avait à
« dire. Charles Baudelaire, le plus lointain des
« rêveurs, évocateur des espérances et des épou-
« vantes les plus mystérieuses, est le plus précis
« des écrivains (1). »

Samain fut toujours sincère, et par là même il nous apparaît très simple, malgré la finesse extrême de son art, malgré la distinction raffinée de ses rêves. Or, il n'y a d'avenir que pour la sincérité unie à la simplicité.

J'ai parlé librement de ces deux poètes qui ont disparu prématurément. Quant à ceux qui leur ont survécu ou ceux qui les ont suivis, comment leurs œuvres pourraient-elles nous retenir, si nous ne trouvons en elles aucunes bases solides pour nos études et surtout si, d'autre part, elles ne peuvent avoir aucune action sur la sensibilité des autres hommes?

Par goût ou par métier, comme spectateur ou comme interprète, j'ai assisté à presque toutes les séances de poésie qui, sous la direction de MM. Catulle Mendès et Gustave Kahn, furent don-

(1) *Le Figaro*, 30 novembre 1902 : Belles-Lettres.

nées à l'Odéon ou au Théâtre Sarah-Bernhardt dans ces dernières années.

Des manifestations bruyantes et intéressées ont pu faire croire au succès de quelques poètes symboliques; en général, ce succès fut absolument factice pour tous les spectateurs impartiaux!

Certes, on y goûta réellement quelques belles œuvres de Verlaine, auxquels la personnalité de mon camarade de Max s'adaptait ou s'ajoutait le plus heureusement du monde; mais les seuls poètes dont l'action ait été puissante, sûre, continue sur le public furent: Alfred de Vigny, Victor Hugo, Alfred de Musset, tous les *éloquents*, puisqu'il faut appeler les choses par leur nom!

L'éloquence n'est pas en faveur à l'heure actuelle, et ce mot ne désigne plus pour nous que les redondances du langage, les pires conventions de la rhétorique; il a pour nos âmes quelque chose de vulgaire et de brutal, et Verlaine a exprimé le sentiment presque unanime des artistes, quand il a dit:

> Prends l'éloquence et tords-lui le cou (1).

Dans ce vers, bien vilain d'ailleurs pour appartenir à une pièce qui recommande « la musique avant toute chose », le poète ne la confond-il pas avec la rhétorique, qui court toujours après elle sans l'atteindre jamais; l'éloquence m'apparait comme une chose naturelle, spontanée et vivante,

(1) *Jadis et naguère*, Art poétique.

une chose qui existe en dehors de l'art même ; elle ne se propose que d'émouvoir et de convaincre par la parole : « Car c'est par l'éloquence, a dit magnifiquement Mme de Staël, que les vertus d'un seul deviennent communes à tous ceux qui l'entendent ! » On lui oppose sans cesse la simplicité, comme si Bossuet n'était pas simple en sa grandeur même, et on ne semble pas voir que l'obscurité de la pensée et la recherche du mot rare nous éloignent de la simplicité beaucoup plus que le reste !

Voici cependant que M. Henri de Régnier, le plus célèbre des poètes qui succédèrent aux Parnassiens, non content de revenir sensiblement aux formes anciennes, semble se détacher « des « sentiments particuliers, des agitations éphé- « mères pour se confondre et se dissoudre dans « la vie universelle (1). »

Au lieu d'unir mon cœur à votre âme profonde
Mêlée en lui,
Je vous portais mes pleurs et ma peine inféconde
Et mon ennui (2)

Et nous croyons entendre, dans ces petits vers de quatre pieds, comme un écho de cette lyre incomparable où vibrèrent ces paroles délicieuses :

(1) La Vie littéraire, par M. MARCEL BALLOT (*Figaro* du 5 février 1903).
(2) HENRI DE REGNIER, *la Cité des eaux*, La Forêt.

Puisqu'ici-bas toute âme
Donne à quelqu'un
Sa musique, sa flamme,
Ou son parfum;

. . . . . . . . . . . .

Puisqu'avril donne aux chênes
Un bruit charmant:
Que la nuit donne aux peines
L'oubli dormant;
Puisque l'air à la branche
Donne l'oiseau;
Que l'aube à la pervenche
Donne un peu d'eau;

. . . . . . . . . . . . . .

Reçois donc ma pensée,
Triste d'ailleurs,
Qui, comme une rosée,
T'arrive en pleurs! (1)

Mais voici encore que ceux de la toute dernière génération veulent aller plus loin et revenir à l'éloquence elle-même; il n'y a pas ici d'autre mot, puisqu'ils se proposent de parler aux hommes et de les émouvoir avec des sentiments humains et sans doute au moyen des mots connus, et de musiques plus simples; car il ne saurait plus être question des vers polymorphes, ni des invertébrés.

On se préoccupe utilement d'un peu plus de clarté et de beaucoup plus d'humanité; tandis que des poètes, comme M. Maurice Magre, pour n'en citer qu'un, reviennent nettement à des

(1) Victor Hugo, *Les Voix intérieures.*

thèmes plus humains ; tandis que M. Ad. Boschot, séparant le meilleur du pire dans les tentatives des dernières années, tire des conclusions d'artiste pour la langue poétique de demain. M. Fernand Gregh, sur lequel semblait se faire, l'an passé, une sorte d'accord entre les écoles ennemies, prenait hardiment la parole pour formuler les rêves de la jeunesse présente :

« Puisque les poètes d'une génération sont « nécessairement amenés à se grouper sous une « appellation commune, je crois que le mot le « plus juste qui puisse qualifier le mouvement « de la nouvelle génération est le beau mot, « rajeuni et élargi encore à cette occasion, d'hu- « manisme. Il signifie bien que nous voulons « réaliser une poésie humaine après la poésie « trop strictement artiste du Parnasse, ou trop « obscurément abstraite du symbolisme. Il « renoue heureusement la tradition avec l'admi- « rable Pléiade, qui, délaissant les allégories du « moyen âge et remontant à l'art antique, source « de toute beauté, sut retrouver sous les « huma- « nités » l'humanité (1). »

Ce mouvement est-il réel, va-t-il nous délivrer de toutes les maladies du moi, et aussi de toutes les chinoiseries d'un certain symbolisme, cruelles autant que les plus strictes règles du Parnasse et bien plus dangereuses ?

Va-t-on pouvoir admirer Verlaine et dire ses

(1) *Le Figaro* du 12 décembre 1902 : L'Humanisme.

plus beaux vers sans l'imiter dans ses défauts ?

« De vrais écrivains, de vrais artistes, a dit « M. Paul Bourget (1), inventent une formule qui « manifeste quelque besoin profond de leur « nature intellectuelle. Des vaniteux s'en empa- « rent et la faussent en s'en servant comme d'un « instrument à produire de l'effet. »

Verlaine a pu écrire des choses charmantes en vers de 11 et 13 pieds, mais ne l'écoutons pas quand il nous dit que pour avoir plus de musique il faut user de ces rythmes-là :

De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'Impair (2).

Non, ces rythmes boiteux ne peuvent nous retenir que passagèrement et comme une exception d'une mélancolie un peu maladive ; quand nous entendons des vers de ces mesures bâtardes, l'impression indécise qu'ils nous donnent ressemble sans doute un peu à celles que les dissonances nous donnent dans l'art de la musique ; il semble que presque tout leur charme réside dans le souvenir et peut-être même le regret de l'accord consonnant ; mais, en musique, nous y reviendrons fatalement, à cet accord ; en poésie, c'est sans doute au retour du vieil alexandrin que nous aspirons doucement comme à notre vrai point d'appui dans l'ordre des sensations :

(1) Chronique sur les primitifs et les préraphaélistes.
(2) *Jadis et Naguère*, Art poetique.

c'est lui qui nous rend toujours la sérénité et la sécurité quand elles nous échappent !

Non que M. Becq de Fouquières n'ait eu raison de dire, dans son *Traité du rythme*, que « nos organes se modifient, se perfectionnent et « prennent goût à des combinaisons nouvelles « de couleurs, de sons et de rythmes. Tel rap- « port entre des sons qui blesse une génération « pourra plaire à la suivante, parce que, peu à « peu, l'esprit saisit les rapports nouveaux et « que l'oreille, d'abord étonnée, s'y habitue et y « prend sensiblement plaisir. »

Ce sont là des vérités auxquelles tous les arts sont soumis, sans exception, mais de quelle vanité puérile ne faut-il pas être rempli pour croire qu'une forme littéraire, du jour au lendemain, se substitue complètement à celle de la veille.

Ces acquisitions nouvelles se réduisent toujours à bien peu de chose, surtout si on les compare au bruit qu'on a fait autour d'elles.

Quoi qu'il en soit, des poètes sont venus, comme M. André Rivoire, qui ne craignent pas de chanter avec simplicité et clarté la jeunesse, la douceur de vivre, la douceur d'aimer, toutes ces vieilles rengaines qu'on avait jetées au panier.

Vous m'avez fait une âme attendrie et légère
Qui de nouveau s'entr'ouvre au lieu de se fermer,
Une âme rajeunie en qui tout s'exagère,
L'étonnement de vivre et la douceur d'aimer.

Frissonnante et crédule aux bonheurs qu'elle apporte,
Avec sa candeur fière et son ancien émoi,
Quand je me résignais déjà, la croyant morte,
C'est mon âme d'enfant qui ressuscite en moi.

Elle est comme une fleur surprise d'être éclose ;
Tout la fait tressaillir d'espoirs irrésolus :
Elle tremble, elle hésite, et cependant elle ose
Des mots lointains et bons qu'elle ne savait plus (1).

Nous voilà loin du joli vers de M. Viélé Griffin :

Avril est mort d'amour et nos âmes sont vieilles.

Quant à nous, les interprètes, notre rôle étant de réchauffer les âmes si c'est possible et non de les dessécher, nous nous réjouirons de ce mouvement et nous ne regretterons ni la poésie, qui est trop strictement artiste, ni celle qui est trop obscurément abstraite :

O peuples vieillissants, nous mourons d'esthétique,
L'art supplante la vie en nos cœurs épuisés
Et nous ne trouvons plus dans l'ardeur des baisers
Que le rappel savant d'un rêve poétique.

L'air frais ne gonfle plus notre poitrine étique :
Il nous faut respirer des parfums composés,
Et le stérile effort de nos cerveaux usés
Délire vaguement dans un brouillard mystique,

disait M. Ivan Gilkin dans un sonnet intitulé *Esthètes* (2), et M. Saint-Georges de Bouhelier et

(1) *Le Songe de l'Amour*, Douceur d'aimer.
(2) *La Nuit*.

M. Maurice Le Blond proclament qu'il faut revenir à la nature.

« Il semble, nous dit M. Gaston Deschamps, « qu'au seuil du siècle nouveau nous voulions ré- « concilier l'art avec la vie, la beauté avec la civi- « lisation (1)...

« Je souhaite que la littérature française, déga- « gée des lisières qui la gênaient, délivrée des « scories et des décombres dont l'obstruait sa « fluide limpidité, affranchie enfin des nuages « qui pesaient sur sa grâce native et couvraient « d'un voile de deuil son immortelle jeunesse, « redevienne capable de refléter en images glo- « rieuses l'éternel drame qui s'agite, se déve- « loppe, s'enrichit et s'exalte au cœur indompta- « ble de l'humanité. »

Et, ce mouvement de renaissance, M. Gaston Deschamps l'avait déjà prêché naguère aux jeunes poètes, lorsqu'il écrivait dans le journal *le Temps*, du 28 janvier 1900 :

« Évitez de vous regarder vivre trop complai- « samment. N'abusez pas de vos chagrins distin- « gués, de vos sensations rares et de vos larmes « aussi précieuses que des perles. Parlez-nous un « peu de nous-mêmes, de nos joies, de nos dou- « leurs, de nos espérances. La divine mission du « poète, c'est de dire tout haut ce que le commun « des hommes pense tout bas et sent au fond du « cœur. Reprenez votre rôle, qui est de donner

(1) GASTON DESCHAMPS, *La Vie littéraire*, nov. 1902.

« une voix à nos idées confuses, à nos sentiments « inexprimés, à toutes les volontés inachevées et « inconscientes qui s'agitent au fond des âmes.

« Aidez-nous à vivre. Sinon, la pauvre huma- « nité, de qui vous ne savez pas vous faire en- « tendre, serait obligée de demander son recon- « fort ou sa consolation aux poètes d'hier, Vigny, « Lamartine, V. Hugo, qui ne sont pas encore « trop vieux. »

---

## CHAPITRE XIV

### L'INTERPRÉTATION

Dans son *Petit Traité de poésie française*, Théodore de Banville nous dit qu'on doit montrer aux artistes, pour les grandir, « non ce qu'il ne faut pas faire, mais bien ce qu'il faut faire ».

Nous sentons la justesse que ces paroles renferment, en principe, et nous voilà troublés pour condamner, chez les diseurs, les habitudes que nous jugeons mauvaises ; mais en continuant à lire le poète, nous voyons que, *tout de suite* après ces mots, sans transition, sans préparation nouvelle, il continue ainsi :

« Évitez encore de faire rimer les mots, etc. » Et dans tout son volume l'auteur répète sans cesse : « Ne faites pas ceci, fuyez cela ! » Il le répète alors même qu'il vient de citer Victor Hugo, son maître incomparable, auquel il ramène toute science et tout génie poétique.

C'est qu'il n'est pas possible d'enseigner quoi que ce soit sans crier « casse-cou » à tout instant,

sans mettre en garde contre des erreurs qui se renouvellent, toujours les mêmes.

C'est qu'un professeur n'est jamais sûr d'ajouter aux instincts de l'artiste, mais qu'il peut toujours lui faire supprimer les choses inutiles.

La mauvaise diction ressemble beaucoup à un cinématographe, où le plaisir que nous donne le mouvement des personnages est gâté par le sautillement de la lumière ; atténuons les détails qui nous agacent, et qui agitent inutilement les mots ; les progrès des élèves ne s'obtiennent jamais que par un peu plus de simplicité.

Je vous donne une indication excellente quand je vous recommande de prendre un ton large et soutenu pour lire *l'Expiation*, mais ce ton, vous le trouverez plus facilement si je vous engage à effacer tel détail, à enlever telle inflexion parasite, à laisser dans l'ombre tel ou tel mot de second plan, que vous portiez au premier.

Car c'est l'abus des détails, l'emploi constant d'inflexions mesquines, la recherche maladroite du mot de valeur, qui gâtent la diction lyrique.

Il en est de ces inflexions inutiles comme des gestes au théâtre ; à l'exception de quelques chroniqueurs qui écrivent tous les ans au mois de juillet leur article sur le Conservatoire, tout le monde sait qu'on n'y enseigne pas à faire des gestes, mais à n'en pas faire, ou à en faire le moins possible.

Pour l'interprétation des poètes que je vais citer, je recommanderai pareillement la sobriété,

l'égalité, la simplicité, les seules vraies forces pour les diseurs de vers.

## L'INFLEXION ANECDOTIQUE

En poésie, comme en peinture, la foule aime les anecdotes ; le succès du monologue et celui du tableau de genre sont là pour attester ce goût spécial.

Un être fort rudimentaire disait un jour devant moi, en refusant un volume de Victor Hugo : « Merci, moi j'aime mieux les histoires. »

Ces paroles mémorables décelaient l'incurable médiocrité d'une intelligence, mais elles étaient, d'ailleurs, doublement injustes pour le poète, car Victor Hugo nous a tout donné dans ses vers, même des histoires !

Et de cela nous nous réjouirons, nous aussi, puisque ces histoires peuvent s'appeler le *Souvenir de la nuit du 4*, ou *les Pauvres Gens*. Car il faut se garder de rien exagérer par haine de l'esprit bourgeois ou par dilettantisme : si l'anecdote toute seule, sans style et sans beauté, est chose méprisable, si elle est à l'art ce qu'un certain reportage est à la littérature, elle n'est pas à dédaigner quand c'est un Homère ou un Rembrandt qui nous la raconte.

*Les Châtiments, la Légende des siècles, les Contemplations* contiennent la quantité de choses anecdotiques ou historiques qu'on doit précisément souhaiter à certaines œuvres pour que leur action dépasse les limites d'un cénacle ou l'enceinte d'une petite église !

Seulement faites attention que ces histoires ne sont pas des historiettes, et que ces anecdotes plongent souvent dans l'épopée ; bannissez de votre diction, sauf dans des cas très exceptionnels, ce que j'appellerai l'inflexion anecdotique, celle qui nous sert à dire *le Renard et le Corbeau* ou à conter *le Petit Poucet !*

Un jeune comédien se présente devant nous ; il se propose de dire le prélude admirable de *l'Expiation* (1) ; il commence :

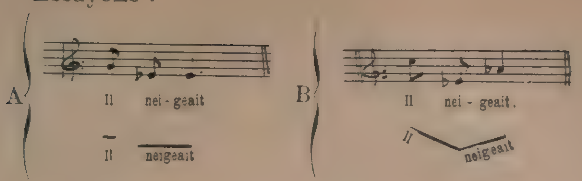
> Il neigeait...

Il n'a dit que ces trois syllabes, et déjà nous savons que le poème sera trahi dans ce qu'il a d'essentiel ; ce n'est pas encore ce diseur qui nous soulèvera au-dessus de nos actions coutumières ; ce n'est pas lui qui nous haussera jusqu'à l'épopée ; sa pensée n'est pas orientée dans ce sens-là.

Est-il possible de figurer des inflexions — oh ! très approximativement ! — par des notes de musique ?

(1) Victor Hugo, *Les Châtiments.*


Essayons :




Avec la diction égale et soutenue que j'ai figurée sous la lettre **a**, nous avons cette impression qu'il a neigé et qu'il neigera ainsi, à travers les âges, nous sommes dans la légende, et c'est jusque-là que le poète a voulu nous conduire, on ne saurait en douter.

Avec la modulation qui est indiquée sous la lettre B, le diseur éveille en nous des impressions de l'ordre suivant ou à peu près :

« Il neigeait, hier, à cinq heures, quand je suis sorti, et j'ai manqué mon omnibus. »

Voilà à quel niveau ces vers sont descendus pour une méchante petite modulation intempestive. On vous donne un poème, vous nous rendez un monologue de café-concert !

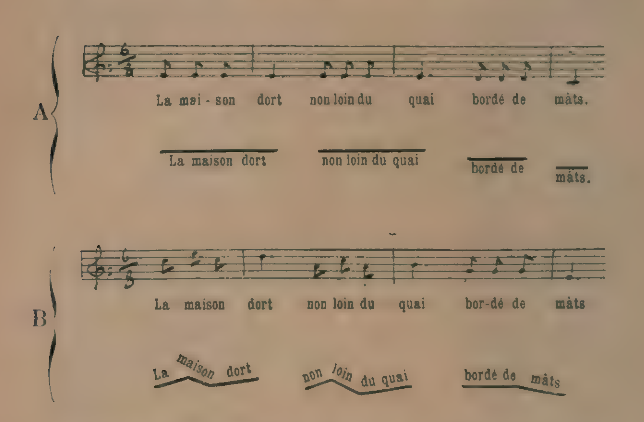
Et ce n'est pas seulement dans l'épopée ou dans le genre lyrique que ces inflexions sont condamnables ! Voici un exemple dans le genre descriptif :

La maison dort, non loin du quai bordé de mâts.

Il s'agit de deux bons vieillards qui évoquent doucement :

Leurs souvenirs d'amour et de jeunesse en fleur !

Ce n'est qu'un petit tableau de la vie provinciale, mais tout plein de charme et d'émotion.




Si vous dites le vers avec les angles qui sont figurés par le graphique B, et qui suivent le dessin mélodique, vous nous promettez une histoire, un petit conte. *qui ne viendra pas !* car il ne se passe ici rien de particulier ; cela ne sera ni comique, ni dramatique, ni même épisodique ; le poète s'est borné à être poétique.

Dites maintenant ce vers sur les lignes horizontales et parallèles (fig. A), vous allez rendre au tableau sa simplicité, sa douceur, sa tranquillité, son mystère, en un mot sa poésie !

Voici encore le premier vers d'un petit poème

très connu de Leconte de Lisle : *le Cœur d'Hialmar.*

Une nuit claire, un vent glacé. La neige est rouge.

Voici quel en serait le graphique :

Une nuit claire — un vent glacé — La neige est rouge

et non pas :

Une ∧ nuit ∧ claire — un vent glacé — la neige est rouge

ni comme je l'ai souvent entendu :

Une nuit claire — un vent glacé — la ∧ neige ∧ est rouge

Est-il nécessaire d'insister ? Faut-il montrer que la mélancolie des vers élégiaques, leur raison d'être par conséquent, est détruite par les angles de la diction.

Seule l'égalité leur laisse toute leur valeur poétique :

De la dépouille de nos bois — L'automne — avait jonché la terre (1)

Quant à la forme qu'on peut nommer contemplative, elle ne résiste pas aux crochets, aux se-

(1) ANDRÉ THEURIET. Neiges d'antan.

cousses, aux modulations que leur infligent certains diseurs. Relisez à ce point de vue :

Pâle étoile du soir...

d'Alfred de Musset, et vous sentirez la nécessité d'éviter toutes les lignes brisées.

J'ai cité déjà ces vers de Stéphane Mallarmé :

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet au doigt, dans le calme des fleurs.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . etc., etc.

Pourrait-on supporter qu'on dise :

lune
La ⁀ s'attristait :

au lieu de :

La lune s'attris
tait.

*Le Cid* de Barbey d'Aurévilly commence par ce vers :

Un soir, dans la Sierra, passait Campéador.

« Un jour », « un soir », voilà des mots qui semblent fatalement entraîner l'inflexion anecdotique, et pourtant tout ce qu'il y a d'héroïque dans le début de cette pièce va disparaître si vous dites :

un
soir au lieu de dire : un soir....

Tout ce vers devra rester, d'ailleurs, sur la même plate-forme pour ne descendre qu'à la fin du mot « Campéador » !

On voit donc, par ces exemples, que l'inflexion anecdotique, d'un emploi si fréquent, si indispensable dans l'art théâtral, dans la fable, dans le récit, dans le monologue, doit être presque toujours soigneusement évité dans la poésie !

Encore une fois, je ne blâme que l'abus, ou l'emploi maladroit, de ce que, dans l'art de dire, nous appelons l'inflexion ; ce mot manque de précision, et de sécheresse peut-être, pour indiquer ce que j'ai appelé le squelette de la pensée, mais je n'en connais pas d'autre : il sert à indiquer ce qui est le principe même de la diction, ce qui fixe le sens de la phrase, ce qui donne à l'idée toute son intensité. Par sa répétition il peut créer le mouvement, et, de ceci, je veux donner un exemple qui montrera toute l'importance que je lui accorde quand il le faut !

Je fais souvent répéter à des jeunes filles du monde une petite pièce de Gustave Nadaud, qui s'appelle *La Demoiselle du Château* :

> La demoiselle du château
> S'assied pensive à sa fenêtre :
> **Elle voit les gens du hameau**
> **Monter, descendre et disparaître**
> **Sur les deux versants du coteau**
> « Bonjour, ma bonne demoiselle. »
> **C'est Mathurin, le gros fermier.**
> « Beau temps, dit-il, pour un rentier :

Mais non pour l'avoine en javelle.
Le froment que j'ai récolté
Rapporte moins qu'il n'a coûté.
Adieu, ma bonne demoiselle. »

« Bonjour, ma bonne demoiselle »
C'est le médecin du canton,
Etc., etc.

puis viennent, à chaque strophe, des personnages nouveaux, la laitière, un berger, le vieux curé; chacun des petits vers, qui les annonce, se termine par deux points, ou point et virgule, ou même par un point.

Gustave Nadaud, auquel j'ai entendu dire ces vers, se gardait bien de mettre cette ponctuation dans sa diction ; il avait voulu faire défiler ses personnages comme en un kaléidoscope ; ils ne devaient faire que passer ; il ne leur permettait pas de s'installer, et, pour donner l'impression de ce mouvement incessant, il faut laisser chacun de ces vers en suspens :

C'est Mathurin le vieux fermier...
. . . . . . . . . . . . . . . .
C'est le médecin du canton...
. . . . . . . . . . . . . . . .
C'est la laitière au teint vermeil...
. . . . . . . . . . . . . . . .
C'est un berger menant troupeau...
. . . . . . . . . . . . . . . .
C'est le vieux curé du pays...

A chaque strophe, il faut ajouter mentalement,

comme un dessous à l'intonation : « et puis celui-ci »..., « et puis celui-là »..., « et puis d'autres encore »..., et c'est l'inflexion particulière à cette idée qui donne le mouvement à cette petite pièce.

Mais on voit qu'il s'agit ici d'une sorte de petit conte, et je n'ai donné cet exemple que pour fortifier tout ce que j'ai dit de la poésie pure et pour montrer avec quel soin il faut savoir séparer les genres !

Dans ces études, si j'ai laissé de côté l'œuvre de cet aimable Gustave Nadaud et même celle de Béranger, si j'ai négligé de citer des écrivains charmants comme Edouard Pailleron, comme Jacques Normand, dont l'inspiration très légère, très fine, très claire et très française nous fournirait des textes précieux, c'est que mes observations ne s'adressent pas, **en général,** à leurs œuvres, et qu'une bonne diction classique saura presque toujours mettre leurs vers en pleine valeur.

Et, puisque j'ai nommé Béranger et Gustave Nadaud j'ajoute que, parmi les chansonniers, le seul Pierre Dupont, ce grand poète de la chanson, me semble ne pouvoir échapper aux remarques que j'ai faites.

Peut-être n'aurais-je pas parlé, ici, d'Alfred de Musset lui-même s'il n'avait abandonné le charme exquis de ses poésies légères pour le lyrisme douloureux des *Nuits* et de l'*Ode à la Malibran*.

## LE MOT DE VALEUR

Je crois que les professeurs, dans l'art de dire, en usent parfois avec leurs élèves, comme certains médecins avec leurs malades. Comment se borner à prescrire l'hygiène et la bonne nourriture ? Pour garder la confiance du client, il faut une belle ordonnance bien compliquée !

C'est ainsi que les professeurs de diction prescrivent à leurs patients le mot de valeur, comme le grand remède contre la monotonie ; cela fait de l'effet sur l'élève, et le crédit du maître, qui ne savait trop quoi dire, est sauvé !

Je connais, d'ailleurs, toutes les choses excellentes que Samson, E. Legouvé, Dupont-Vernon ont dites à ce sujet, et dans une étude consacrée à Régnier, j'ai moi-même insisté sur la force du mot de valeur, et sur son utilité ; mais, tous les jours, j'en vois faire un emploi maladroit, ou un abus déplorable ; et j'en constate alors les graves inconvénients, qui sont de créer la monotonie au lieu d'y remédier, et surtout de supprimer toute simplicité et toute vérité !

Je reprends *les Neiges d'antan*, d'André Theuriet : les deux vieux époux évoquent les heures de leur jeunesse :

e m'en souviens toujours. Je revois le chemin,
Je crois entendre encor siffler parmi les branches
La bise de janvier qui bleuissait ta main

Et sur tes cheveux noirs semait des taches blanches.

Moi je te vois encor glis-ser sur le verglas...

(glis
ser)

Entendez-vous cette modulation sur le mot « glisser » : elle est deux fois ridicule, deux fois fausse, puisque la valeur de l'idée est sur : « Je te vois encor », et puisque le mot « glisser » ne peut être pris isolément : ici, c'est en réalité le verbe *glisser sur le verglas* : « je glisse sur le verglas, tu glisses sur le verglas ! »

Pourtant, ce sont des choses aussi invraisemblables qu'on enseigne chaque jour dans les mauvais cours de diction, et Dieu sait s'ils sont nombreux à Paris, et dans les départements !

C'est ainsi que, pour donner de l'importance au verbe, on met la valeur « à côté », neuf fois sur dix !

Au lieu de dire tout simplement :

C'est l'heure où le ramier *rentre au nid* et se tait (1).

on dira :

rentre
au nid

comme s'il s'agissait d'opposer cette heure à celle où le ramier sort de ce même nid.

On ne dira pas tranquillement :

Son pied blanc *n'est pas fait pour le pavé des rues* (1).

(1) VICTOR HUGO, *la Fin de Satan*. Deux différentes manières d'aimer.

Non, on module ainsi : n'est pas fait pour le pavé des rues !

Je m'excuse de relever de pareilles sottises ; il le faut bien ! Elles deviennent traditionnelles !

Une jeune fille, des mieux douées, dit dans un salon une scène de la *Jeanne d'Arc* d'Alexandre Soumet, la scène de l'interrogatoire.

Bedfort demande à Jeanne ce que lui commandaient ses voix :

De vous *parler* sans peur !

répond-elle.

Je suis surpris par une inflexion très voulue sur le verbe « parler » : elle me paraît priver les mots « sans peur » de toute la fierté qu'ils contiennent, elle me paraît enlever toute la simplicité et tout le naturel à ces mots qui n'en forment qu'un : « parler sans peur » ; mais je ne suis pas au bout de mes étonnements !

Je souligne, dans les vers ci-dessous, quelques-uns des mots sur lesquels l'interprète va mettre une valeur fausse, au moyen d'intonations très apprises :

JEANNE D'ARC

J'ai dit à Charles sept **toute** la vérité :

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

J'étais dans l'âge heureux que la paix accompagne ;
Durant le jour **j'allais** de montagne en montagne
Conduire nos troupeaux en cherchant le saint lieu,
**Chanter** devant l'autel les louanges de Dieu.
**Deux** besoins de mon cœur, l'aumône et la prière,
**Remplissaient** mes instants... Dans notre humble chau-
[mière
On me parlait souvent des **maux** de mon pays,
De nos princes captifs, par leurs sujets trahis.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Et je pleurai longtemps, et, tombant à genoux,
Je m'écriai : Seigneur, ayez pitié de nous !
Voyez nos rois proscrits, nos villes alarmées !
N'êtes-vous plus le Dieu qui **commande** aux armées ?
Si nos fautes du ciel **allument** le courroux,
Ne frappez que moi seul.....

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Et je ne pouvais voir, dans mes saintes alarmes,
Un panache ennemi sans **demander** des armes !

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Voilà, prince, quelle est l'histoire de ma vie ;
Je n'ai point mérité qu'elle me soit ravie.
Ce ciel qu'on ose ici m'accuser de trahir,
Avait **tout** commandé, je n'ai fait qu'obéir.

On me demande de donner franchement mon opinion à cette intéressante jeune fille, et je le fais à peu près ainsi :

« C'est très bien, mademoiselle, mais pour-
« quoi dites-vous « chanter », quand il y a « chan-
« ter devant l'autel », pourquoi « remplis-
« saient » tout seul, quand il y a « remplissaient
« mes instants » ? Pourquoi dites-vous « Deux be-
« soins de mon cœur », comme si vous vouliez

« affirmer qu'il n'y en avait pas trois? Pourquoi « dire « commander » — tout seul — et « demander » — tout seul — au lieu de dire « *commander aux armées* ; « *et demander des* « *armes?* »

— C'est M. X..., mon professeur, qui m'a in- « diqué toutes ces intentions, me répondit-elle!! »

Il ne m'était plus permis d'insister, et je me bornai, dès lors, à féliciter cette jeune fille sur les qualités que son maître n'était pas encore parvenu à détruire en elle.

On comprend aisément que, dans tous ces exemples, je ne parle pas de ce que peut apporter une sonorité plus ample, ou une articulation plus vigoureuse.

Je ne parle que de l'*inflexion*, qui cherche à mettre en valeur une idée.

A ce point de vue, je crois qu'on ne saurait être trop circonspect ; il faut craindre de donner à un mot le relief auquel il n'a pas droit, il faut éviter surtout de mettre des intentions où il n'y en a pas, ou de les multiplier sans mesure, surtout lorsqu'il s'agit de poésie pure!

Si vous avez à dire la célèbre poésie de Ronard :

Mignonne, allons voir si la rose
Qui, ce matin, avait desclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu, ceste vesprée,
Les plis de sa robe pourprée
Et son teint au vostre pareil.

Las ! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a, dessus la place
Las ! las ! ses beautés laissé cheoir !
O vrayment marastre nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir !

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse ;
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.

gardez-vous bien d'y chercher des idées de détail, pensez surtout au mouvement et à la musique.

L'idée principale est toute simple ; elle s'étale dans les trois strophes ; elle se résume dans les trois derniers vers, où se trouvent les deux seuls vrais mots de valeur : le mot « jeunesse », qui a une valeur poétique et musicale dans la diction ; le mot « vieillesse », qu'on fera sortir, après un temps imperceptible, par une sonorité plus soutenue, plus lente, plus mélancolique.

Mais pas d'inflexions inutiles !

Il n'est pas toujours facile, d'ailleurs, d'établir une hiérarchie entre les idées, alors que, dans certains vers très pleins, leurs valeurs semblent s'équilibrer entre elles. Comment, par exemple, fixer sûrement un rang à chaque mot dans un vers comme celui-ci, que j'emprunte au dernier acte de *Cyrano* :

Grâce à vous, une robe a passé dans ma vie.

L'artiste qui, au théâtre, met en relief : « Grâce à vous », en y soulignant cette idée : « et pour cela soyez bénie ! » ;

Celui qui insiste sur : « une robe », c'est-à-dire « une femme », c'est-à-dire « tout ce que j'ai souhaité ici-bas » ;

Celui-là même qui voit dans : « a passé » le vrai mot de poète, la valeur la plus réellement poétique du vers ;

Tous ces diseurs différents peuvent défendre leur interprétation, mais l'important est de prendre parti, et de ne pas faire un sort à toutes les expressions, par la crainte de n'en pas dire assez !

En réalité, par le rythme, le poète a tout mis à sa place, et l'harmonie du vers est ici encore notre meilleur guide :

| | Grâce à vous | une robe | a passé | dans ma vie. |
|---|---|---|---|---|
| | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 |
| ou : | | | 1 2 3 | 4 5 6 |

La valeur d'idée sera sur le mot « une robe », la valeur musicale sur « a passé » ; la première s'obtiendra par une inflexion « **une robe** », la seconde par un prolongement « **a passé** » ; le commencement et la fin du vers prendront alors leur place naturellement dans la diction, et l'importance de chaque fragment du vers s'établira ainsi :

| *Grâce à vous* | *une robe* | *a passé* | *dans ma vie.* |
|---|---|---|---|
| 3 | 1 | 2 | 4 |

C'est là un vers de romantique, et la poésie y absorbe le théâtre : très certainement, si un classique avait pu écrire un tel vers, la valeur pour lui serait sur « *Grâce à vous* », et cela me ramène une fois de plus à la distinction si importante et si négligée entre les deux arts !

Ernest Legouvé nous dit que, dans La Fontaine, « tous les mots comptent », et il a mille fois raison ; ils ont tous une valeur de détail par le sens, par le pittoresque, par l'imprévu ; ils exigent des inflexions variées et nombreuses ; mais dans Lamartine, par exemple, les mots ne sont souvent que des fractions musicales, qui servent à répandre l'idée sur toute la phrase, très harmonieusement, très également : une inflexion déplacée apporte une note fausse et détruit le charme de la musique.

## LES PLANS

Pour arriver à cette belle et large égalité que demande la diction lyrique, il faut, avant tout, n'avoir aucune peur de la monotonie !

La monotonie n'est pas plus, ici, dans le retour d'une même musique, qu'elle n'est, au théâtre, dans la répétition d'une même inflexion, lorsque cette inflexion porte sur l'idée maîtresse de la phrase.

Ne craignons pas de dire, sans vouloir faire un paradoxe, que c'est l'abus des détails qui crée la

monotonie : elle sort des petits procédés, des petits tics, des petits clichés de diction, du retour des inflexions dont la signification n'est que secondaire, et non pas de l'égalité, sur laquelle la nuance la plus fine prend un relief et une force incomparables.

Les diseurs monotones sont parfois ceux qui ne disent rien, mais souvent aussi ceux qui veulent en dire trop !

Dans tous les cas, je crois que la crainte exagérée de ce défaut est, pour un professeur, une grande faiblesse ; elle le porte, tout d'abord, à appuyer son enseignement sur les détails, et c'est la plus dangereuse, la plus condamnable des méthodes !

Il faut procéder de *l'ensemble* aux détails ! Il faut chercher avant toute autre chose les grands plans, les grandes masses !

En lisant un poème, il faut d'abord s'inquiéter du mouvement général, puis des subdivisions de ce mouvement ; il faut commencer par construire son interprétation.

Cette règle ne souffre pas d'exception !

Elle est vraie pour tous les textes, pour ceux-là même qui ne semblent vivre que par la finesse des mots et des sentiments ; elle est vraie pour *le Vase brisé*, comme elle l'est pour *l'Expiation.*

Dans ces masses, si un détail utile se perd aujourd'hui, nous le retrouverons demain ; mais tous les détails juxtaposés ont bien peu d'intérêt sans le lien qui les réunit, sans l'enveloppe qui les soutient !

Lisez, dans *les Poèmes Barbares* de Leconte de Lisle une petite pièce intitulée *le Désert* ; je la choisis parce qu'elle est courte, et parce que les divisions en sont marquées, très nettement, par les idées et par les rythmes :

Quand le Bédouin qui va de l'Horeb en Syrie
Lie au tronc du dattier sa cavale amaigrie,
Et, sous l'ombre poudreuse où sèche le fruit mort,
Dans son rude manteau s'enveloppe et s'endort,

Revoit-il, (? faisant trêve aux ardentes fatigues,
La lointaine oasis où fleurissent les figues, ?)
1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2
2 Et l'étroite vallée où campe sa tribu, ?)
1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6
Et la source courante où ses lèvres ont bu ?
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Et les brebis bêlant, et les bœufs à leur crèche, (?
1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6
Et les femmes causant près des citernes fraîches, ?)
1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8
Ou, sur le sable, en rond, les chameliers assis,
1 1 2 3 1 2 1 2 3 4 5 6
Aux lueurs de la lune écoutant les récits ? ?)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Non, par delà le cours des heures éphémères
Son âme est en voyage au pays des chimères;
Il rêve qu'Alborak, le cheval glorieux,
L'emporte en hennissant dans la hauteur des cieux;
1 Il tressaille et croit voir, par les nuits enflammées,
Les filles de Djennet à ses côtés pâmées.
De leurs cheveux plus noirs que les nuits de l'enfer
Monte un âcre parfum qui lui brûle la chair :
Il crie, il veut saisir, presser sur sa poitrine,
Entre ses bras tendus sa vision divine.

Mais sur la dune au loin le chacal a hurlé,
Sa cavale piétine, et son rêve est troublé :

3

Plus de Djennet, partout la flamme et le silence,
Et le grand ciel cuivré sur l'étendue immense !

On voit facilement que cette poésie se divise en trois masses principales.

Dans la première, après les quatre vers du début, qu'on dira sur un ton de récit très simple, très naturel, c'est par la monotonie qu'on donnera leur vrai caractère aux huit vers qui suivent.

Cette monotonie est produite surtout par le point d'interrogation qui revient dans la diction aussi souvent que je l'ai noté dans le texte (**?**), et très nettement chaque fois.

Ici, le rythme, par son bercement, évoque bien l'idée du rêve ou de la rêverie ; mais j'insiste sur ce fait que, par les coupes différentes des vers, il rompt la régularité de ce bercement en même temps qu'il le crée, et je dis qu'il faut marquer et imposer ce rythme pour être moins monotone, ou pour donner à la monotonie une signification artistique et musicale.

Quant aux nombreux détails descriptifs de la période, laissez-les se placer, d'eux-mêmes, à leur rang ; à peine chercherez-vous, peut-être, à en varier l'importance, en donnant un peu plus de cnarme, par des sonorités plus douces, à quelques mots comme : « où fleurissent les figues », « et

la source courante », mais cela est bien secondaire en vérité !

Ai-je besoin d'indiquer maintenant que les dix vers qui suivent, à partir du mot « non », doivent être emportés dans un mouvement lyrique très ardent, très passionné. Ici encore les mots de détail ne sont rien à côté de ce mouvement ; ils ne servent qu'à préparer un crescendo.

Puis viennent les quatre derniers vers, qui finissent la pièce dans le mystère et la mélancolie, avec un prolongement aussi accentué que possible sur le dernier vers.

On voit quels sont les degrés d'intensité à observer entre les mouvements et les sonorités ; je les ai indiqués, en marge, par les numéros 1, 2, 3 !

La mise au point de ces valeurs est la grande affaire dans l'interprétation de ce morceau ; c'est d'une façon certaine, absolue, sans discussion possible, ce qui domine tout le reste !

Les plans ne sont pas toujours aussi clairement marqués, et, quand ils nous apparaissent plus vagues à la lecture, nous devons prendre la peine de les dessiner très nettement par la diction !

Dans la belle pièce de Victor Hugo qui a pour titre *Stella* (1), le mouvement très lyrique de la dernière partie s'impose à première vue ; à partir de ces mots :

Je suis l'astre qui vient d'abord,
Je suis celle qu'on croit dans la tombe et qui sort...

(1) *Les Châtiments.*

il faudrait être complètement dépourvu d'instinct poétique pour ne pas sentir que tous les vers vont être poussés par l'enthousiasme le plus enflammé jusqu'à la conclusion :

Car celui qui me suit,
Car celui qui m'envoie en avant la première,
C'est l'ange Liberté, c'est le géant Lumière !

Cela est tout à fait limpide.

Mais lisez ce qui précède immédiatement cette période ; il y a là une vingtaine de vers au moins qui, par rapport au commencement et à la fin, doivent être tous au même plan, et qui, dans la diction doivent tous participer de la même tonalité !

Et si vous vous rendez compte de cela, encore assez facilement, que de difficultés n'allez-vous pas rencontrer, dans l'exécution ! Comment, avec des vers tout bourrés de détails, ne perdre aucun de ces détails, et pourtant ne pas briser le fil qui les réunit, ce fil qui seul les rattache au lyrisme, car, sans lui, leur caractère est beaucoup plus descriptif que lyrique :

Aquilon s'enfuyait emportant la tourmente,
L'astre éclatant changeait la nuée en duvet,
C'était une clarté qui pensait, qui vivait
Elle apaisait l'écueil où la vague déferle

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Il faisait nuit encor.....
Le ciel s'illuminait.....
La lueur argentait.....

Le navire était noir.....
Des goëlands debout.....
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
L'herbe verte à mes pieds frissonnait éperdue,
Les oiseaux se parlaient dans les nids : une fleur
Qui s'éveillait me dit : c'est l'étoile ma sœur.

Ces détails éparpillés, ou même juxtaposées, ont certainement un grand charme poétique ; mais ce charme, ils ne le perdront pas si nous les présentons comme une accumulation, si nous savons les masser dans un même groupement, et toute la force de la période viendra de là.

J'ai choisi des vers lyriques pour faire ces citations, parce que les plans s'y trouvent plus nettement définis ; je ne regrette pas d'ailleurs que ce choix ait ramené des indications, que j'ai données déjà dans les chapitres sur le lyrisme et le mouvement : on ne saurait trop insister sur ces matières, mais il me paraît indispensable d'ajouter que la division des textes par plans, ou par masses, ne se borne nullement à la poésie lyrique.

Prenez, dans l'élégie, une pièce bien équilibrée, bien construite, comme *la Chute des feuilles* (1), vous verrez que le poète l'a très logiquement divisée en trois parties : voici le dernier fragment.

Il dit, s'éloigne... et sans retour !
La dernière feuille qui tombe

(1) MILLEVOYE.

A signalé son dernier jour.
Sous le chêne on creusa sa tombe.
Mais son amant ne vint pas
Visiter la pierre isolée,
Et le Pâtre de la Vallée
Troubla seul du bruit de ses pas
Le silence du mausolée.

Par un silence trop long avant ou après ce vers :

Sous le chêne on creusa sa tombe.

par une intonation trop accentuée, vous détruirez tout le charme mélancolique, toute la douceur élégiaque de cette phrase, dont les mots doivent être considérés par le diseur comme les éléments d'une même harmonie !

Dans le même genre poétique, *la Pauvre fille* d'Al. Soumet nous fournirait un exemple très sûr : les bonnes éditions la divisent en six strophes inégales, et c'est sans aucun doute l'auteur qui l'a voulu ainsi ; mais cette division sera celle que tout bon interprète trouvera dans son instinct ; car chacune de ces strophes a sa valeur particulière, et tous les détails qu'elle contient concourent au même effet.

## LA VARIÉTÉ

Il peut sembler assez surprenant que les artistes dramatiques ne s'efforcent pas plus souvent

de varier leurs interprétations, suivant les formes poétiques et les auteurs, alors que leur profession les invite à se renouveler sans cesse, pour faire parler tour à tour un paysan, un artiste, un notaire, un matelot, un ouvrier, un soldat. C'est précisément que nous avons la fâcheuse habitude de ramener toute chose à l'extérieur et que, pour nous, la composition d'un rôle se borne, presque exclusivement, à la recherche des allures et des tics.

Or, la diction poétique ne prend sa valeur que dans le fond même des idées et des sentiments, en dehors et au-dessus des procédés et des effets vulgaires ; le métier n'y absorbe pas le reste, et l'interprétation, dans sa souplesse même, s'y rattache à quelque chose d'intérieur et de profond.

C'est donc l'âme du poète qu'il faut pénétrer, ce sont ses émotions qu'il faut retrouver, dans ses vers, pour les communiquer à d'autres hommes, ce sont aussi ses façons de sentir qu'il faut s'assimiler dans la mesure possible ; tout cela se traduit par des formes différentes, par des traits distinctifs, qu'on ne saurait découvrir en se bornant à détacher telle ou telle pièce d'une anthologie.

Lorsqu'il connaît une œuvre, dans son ensemble, lorsqu'il a compris son vrai caractère et le tempérament de l'auteur, le diseur se garde de se substituer entièrement à lui ; il sent mieux la nécessité de donner à son interprétation une forme spéciale et appropriée.

Qu'il ait à dire le fameux sonnet de Joséphin Soulary, *Rêves ambitieux* :

> Si j'avais un arpent de sol, mont, val ou plaine,
> Avec un filet d'eau, torrent, source ou ruisseau
> . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
> ... Je dirais à l'enfant la plus belle à mes yeux :
> Tiens-toi debout devant le soleil qui se lève.
> . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

il ne remplacera pas la vision du poète, par sa vision propre ; il ne se laissera pas entraîner par l'ampleur de ce vers :

> Tiens-toi debout devant le soleil qui se lève.

son geste ne dressera pas devant nos yeux une divinité grecque dans la splendeur des formes antiques ; par tous les détails du morceau, par le tempérament du poète, il sentira clairement que « l'enfant la plus belle à ses yeux » est bien une femme moderne, une créature de grâce et de délicatesse ; cela se passera à Montmorency, ou aux environs de Lyon (1), mais sûrement pas sous le ciel de la Grèce.

J'ajoute que cette question est fort complexe et que chaque poète ne peut être enfermé dans une formule étroite ; c'est d'une manière générale qu'il faut se préoccuper du tempérament d'un artiste, car il y a loin de : *Bonjour Suzon*, à *la*

(1) Joséphin Soulary était Lyonnais et habitait Lyon.

*Nuit d'octobre*, ou de *Sarah la Baigneuse* à *la Tristesse d'Olympio*.

Un diseur interprète *les Yeux*, de Sully Prudhomme : on lui reproche de mettre le ton d'une affirmation un peu trop ardente dans le dernier de ces deux vers :

Les prunelles ont leurs couchants
Mais il n'est pas vrai qu'elles meurent.

« Vous ne connaissez sans doute pas le poète,
« lui dit-on, c'est un timide ! c'est un doux ! »

Il fut répondu, fort aisément, à l'éminent critique que Racine lui aussi était un doux, ce qui ne l'avait pas empêché d'écrire *les Fureurs d'Oreste*, *les Invectives d'Hermione*, *le Songe d'Athalie*, ni d'opposer Narcisse, Néron et Agrippine à la douce Junie et au tendre Britannicus !

Et si l'on eût objecté que Racine fait parler les autres, alors que l'auteur des *Vaines Tendresses* parle pour son propre compte, il eût été facile d'ajouter que Sully Prudhomme, dont la douceur s'affirme par *les Chaînes*, par *l'Agonie*, par *le Vase Brisé*, par la *Première Solitude*, par le caractère général de son œuvre, n'en a pas moins écrit *le Chœur polonais*, *Repentir* et cette admirable pièce qui a pour titre : *Aux victimes du ballon le Zénith*.

La douceur ne saurait suffire à l'interprétation de ces dernières poésies.

Je n'ai jamais eu l'honneur d'entendre M. Sully

Prudhomme réciter ses vers ; j'ignore comment il dirait *les Yeux*; mais, en admettant que sa voix et sa physionomie se refusent à aller aussi loin que sa pensée dans la traduction de ces vers, — ceci n'est d'ailleurs qu'une simple supposition, — ce n'est pas une raison pour que je laisse sa poésie à moitié chemin, et pour que je ne lui donne pas dans toute sa valeur, la foi — passagère peut-être — mais très intense, qui en fait la beauté !

C'est pour nous un précieux enseignement d'entendre le poète dire ses propres vers, mais nous en profitons surtout au point de vue des idées et des intentions ; quant au rendu, au relief, c'est une autre affaire !

Par la force et la variété, c'est notre rôle d'apporter à l'auteur les ressources qui peuvent lui manquer.

Quelquefois une différence de tonalité transforme les choses, et c'est peut-être ici le cas de rappeler, une fois de plus, l'anecdote que mon maître Régnier se plaisait à nous raconter sur le grand comédien Fleury, anecdote que Samson a consignée **en vers** !! dans son *Art théâtral* !

Après une belle représentation du *Misanthrope*, comme on portait à Fleury, qui venait de jouer Alceste, des compliments enthousiastes :

« Ah ! Si vous aviez vu Molé, dit-il », et comme on se récriait, comme on soutenait qu'il n'était pas possible de faire mieux :

« Eh bien tenez, dit Fleury, jugez vous-mêmes !
« Voici comment Molé jouait le rôle. »

Et le comédien se transforme, son talent aimable et charmant se fait plus large, plus puissant, sa voix devient plus vibrante, plus passionnée, et à la fin de la tirade ses auditeurs restent frappés d'une admiration, où se mêle un étonnement qu'ils ne cherchent pas à dissimuler !

« Oui, leur dit Fleury, je vois bien... Vous
« vous demandez maintenant pourquoi je ne
« joue pas tout le rôle d'Alceste comme je viens
« de l'indiquer ! C'est, voyez-vous, que je n'ai pas
« le souffle de Molé ; dans une scène isolée, je
« puis encore, à l'aide de mes souvenirs, vous
« donner une idée de ce que fut son talent ; si
« j'essayais d'interpréter tout ce rôle avec une
« telle intensité, mes forces me trahiraient ; je
« n'irais pas au bout ! »

Le comédien transposait son jeu d'un ton pour garder à sa composition l'unité indispensable.

On voit, par tous ces exemples, quel jugement un diseur doit apporter dans ses interprétations, mais ce jugement lui-même n'est rien s'il n'est pas nourri, soutenu, enflammé, par la faculté d'admirer, d'admirer avec passion, par ce don merveilleux d'être toujours prêt à s'enthousiasmer pour ce qui est beau !

Ernest Legouvé nous a dit qu'un bon lecteur était un véritable critique : rien n'est plus vrai ! mais précisons, pour nous, le sens de ce mot ; cela est utile à l'heure présente !

« Le critique idéal est l'homme à qui l'œuvre « d'art suggère le plus d'idées et d'émotions, et « qui communique ces émotions à autrui. C'est « celui qui est le moins passif en face de cette « œuvre et qui y découvre le plus de choses. En « d'autres termes, le critique par excellence est « celui qui sait le mieux admirer ce qui est beau « et qui peut le mieux enseigner à admirer ».

Voilà ce que nous dit M. Guyau, et M. Jean Honcey, après nous avoir cité ces lignes, dans son beau livre *Souffles nouveaux*, nous dit que l'admiration est une vertu qui a contre elle le « scepticisme, le déterminisme, le pessimisme, « l'ingratitude et la mauvaise foi de l'amour-« propre, sans parler de la sottise et de la mé-« chanceté. »

Il n'en fallait pas tant pour nous expliquer comment ce mot « *critique* », après avoir perdu sa signification la plus élevée, ne sert, trop souvent, à désigner que la chose la plus stérile et la plus misérable !

## CHAPITRE XV

### L'ENSEIGNEMENT DE LA DICTION

Au moment de terminer ces études, je me demande si mes précautions oratoires ont été suffisantes, et si mes idées ne seront pas trop facilement travesties ?

J'ai souvent combattu, ou j'ai semblé combattre, ce que les traités de diction recommandent le plus volontiers, c'est-à-dire : la peur de la monotonie, la recherche de l'inflexion et du mot de valeur, la préoccupation du détail.

L'attitude que j'ai prise ainsi est-elle sans dangers ?

Ne va-t-on pas m'accuser d'apprendre à chanter quand nos maîtres nous apprenaient à dire ?

Quelle accusation à une époque qui s'imagine avoir découvert la vérité !

Quelle prise ne vont pas avoir sur moi la mauvaise foi et l'incompréhension, quand je ne puis faire passer dans ces lignes toute la précision, toute la clarté que me donnerait, seul, un enseignement oral ?

J'affirme donc que je ne renie pas ce que des maîtres comme Samson, Régnier, Monrose ont enseigné sur *l'Art classique*. C'est cela que je m'efforce d'enseigner moi-même, et j'ajoute ici que cet art-là est le seul qui fournisse des bases solides à un enseignement THÉATRAL ; c'est à lui, c'est à lui seul (et non à je ne sais quels ridicules essais d'enseignement *moderne* !!) que reviendra le Conservatoire, s'il veut retrouver quelque utilité ! mais, ceci dit, je veux prouver que le théâtre et la poésie ne se mêlent qu'accidentellement ou que relativement.

J'insiste sur l'évolution poétique qui a rempli le commencement du siècle dernier, et je blâme de toutes mes forces les diseurs qui emploient ce que j'appellerai, d'un mot de peintre, la même facture, pour des formes d'art d'un caractère tout à fait opposé !

En appliquant au vers de Victor Hugo la diction classique, vous en faites du Ponsard !

On l'a bien vu quand, par une inconcevable erreur, on s'est avisé de confier le rôle formidable de Triboulet à un homme qui était assurément un grand comédien, mais qui fut le moins lyrique des diseurs. Il ne restait rien de la création du poète. C'était Louis-Philippe déguisé en héros de tragédie !

Ce grand comédien, quand on le choisit pour professer la diction à l'École Normale, avait causé déjà, la stupéfaction la plus grande à certains de ses élèves par son incompréhension des choses lyriques !

On ne s'étonnera pas que, malgré mon admiration pour cet artiste, je me sois décidé à rappeler ici le seul échec de sa carrière, puisqu'il fournit un si puissant argument aux idées que j'avance.

Et si maintenant pour trouver un autre exemple, dont la vérification puisse être facile et immédiate, je cite le nom de Dupont-Vernon, à Dieu ne plaise que je cherche à diminuer le mérite de cet artiste également disparu.

Je ne saurais oublier qu'il me fut accueillant au commencement de ma carrière, et je lui en ai gardé des sentiments reconnaissants !

J'ai pu constater, d'ailleurs, combien son instruction était solide, combien son jugement était, en général, empreint de sûreté et de profondeur, et j'ajoute qu'il n'était pas, lui, complètement fermé au lyrisme.

Et cependant prenez son livre intitulé *Diseurs et Comédiens*, quand vous y aurez reconnu combien de choses vraies, fortement pensées, il a dites sur des textes de Molière, de Racine, de Marivaux, de La Fontaine, arrivez à l'étude d'une célèbre poésie de Victor Hugo : *Pour les Pauvres* (1).

Dans vos fêtes d'hiver, riches, heureux du monde,
Quand le bal tournoyant de ses feux vous inonde,
Quand partout à l'entour de vos pas vous voyez
Briller et rayonner cristaux, miroirs, balustres,

(1) *Les Feuilles d'automne.*

Candélabres ardents, cercle étoilé des lustres,
Et la danse, et la joie au front des conviés ;
etc. etc.

Là vous allez trouver, sous la plume du professeur, presque autant de contresens qu'il y a de mots :

Il cherche d'abord à peindre une fête mondaine avec « ses éblouissements » et « ses éclats de rire », puis il y parle de drame, de créer un drame, d'effet de terreur, d'envie haineuse et farouche, de plainte, de sanglot ; il marque du dédain sur deux vers qui crient le contraire :

Afin que votre vigne ait toujours un doux fruit,
Afin qu'un blé plus mûr fasse plier vos granges...

et il explique son idée, au moyen de je ne sais quelles subtilités, et en changeant la ponctuation ; il cherche des contrastes là où il n'y a qu'amplification, et en fuyant un contre-sens imaginaire, il en crée un, tout à fait certain !

Il supprime deux strophes, et il s'en excuse, mais il se trouve que, lyriquement, l'une de ses strophes est d'une importance capitale, et qu'elle est le point de départ d'un mouvement qui nous emportera jusqu'à la fin du morceau :

Que ce soit elle, oh ! oui riches, que ce soit elle
Qui, bijoux, diamants, rubans, hochets, dentelle,
Perles, saphirs, joyaux toujours faux, toujours vains,
Pour nourrir l'indigent et pour sauver vos âmes,
Des bras de vos enfants et du sein de vos femmes
Arrache tout à pleines mains !

Donnez. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
etc. etc.

Dans tous ces mots, bijoux, diamants, perles, etc., il ne voit qu'un inventaire de bijoutier; il appelle cela une énumération, alors que le mot, le vrai, le seul mot, celui qui a une signification toute contraire en diction, est le mot : Accumulation ! Il confond sans cesse l'action qui sort des détails, avec le mouvement qui est créé par les périodes. Il repousse cette objection : « Il n'y a que le poète qui parle », et pourtant elle est l'évidence même, cette objection : s'il l'avait écoutée, il n'aurait pas à nous dire, au milieu du morceau, « ici le poète intervient », car le poète n'a jamais cessé d'être présent ; c'est lui seul qui parle, du premier vers au dernier.

Et voilà comment, pour avoir appliqué à un texte des méthodes qui ne lui conviennent pas, et à force de le presser, ce texte, et de l'encombrer d'intentions mesquines, un professeur subtil peut se noyer dans une analyse !

Voilà comment, après nous avoir montré le danger de raisonner, après nous avoir conseillé la passion, il ramène tout à une série de raisonnements vulgaires et plats.

Voilà comment il transforme en une banale plaidoirie pour préparer une quête, pour faire un appel au porte-monnaie, l'admirable prière d'un poète, ce qu'on pourrait appeler son « hymne à la charité ! »

Si, malgré tout l'ennui que j'en éprouve, je combats aussi nettement cette étude de Dupont-Vernon, c'est qu'il fait autorité en la matière, et que les erreurs de son analyse se répandent chaque jour davantage dans les cours de diction (1).

(1) Un livre vient de paraître sur *l'Art de dire*, au moment même où celui-ci est sous presse. Après une très rapide lecture, j'ai cette impression que ce nouvel ouvrage développe ou résume, une fois de plus, des principes fort recommandables sur la diction de la prose ou même de la poésie classique ; mais il me fortifie dans cette opinion que l'art des vers exige une étude spéciale, contrairement à cette affirmation que je copie textuellement : « Vous n'avez donc pas, généralement, à vous « préoccuper si vous dites de la prose ou des vers. Dans « les deux cas, vous devez observer les pauses néces- « sitées par la respiration et le sens ! »...

Je ne relèverai que deux exemples choisis par l'auteur pour condamner ces idées.

« Dans *les Pauvres Gens* de V. Hugo, nous dit-il :

Il sent s'ouvrir l'ombre et l'abîme, et songe
Au vieil anneau de fer du quai plein de soleil

« l'élision de l'*e* dans « songe se produit entièrement, à « cause de la voyelle *a* qui le suit, sans que la moindre « pause intermédiaire soit possible. »

Ceci est, à mes yeux, une pure hérésie en matière de diction poétique ; c'est dans de tels vers que les idées de M. Jules Lemaître sur la rime trouveraient leur pleine application. Ces deux mots « et songe » ont autant de poids que les dix autres pieds du vers ; ils doivent être prolongés et séparés du vers suivant pour que ce vers ait tout son intensité et pour qu'ils gardent eux-mêmes toute leur puissance. Il n'y a aucun doute à cet égard.

On nous dit dans un autre chapitre :

« Il faut ponctuer » :

Je m'adresse à ceux qui enseignent l'art de dire dans les écoles. Je les supplie de relire cette poésie avec la volonté d'y découvrir non pas quelques vaines inflexions de détail, mais les chaînons qui relient entre elles toutes ces strophes ; alors ils sentiront clairement tout ce qui sépare une pièce de vers d'une scène dramatique, et le mouvement leur apparaîtra comme la base de toute diction lyrique !

Et si l'on m'objecte que des qualités trop opposées s'excluent fatalement, qu'on ne saurait les rencontrer chez un même artiste, je répondrai en citant Mme Bartet ; elle porte, au Théâtre Français, le poids du répertoire le plus moderne, ce qui ne l'empêche pas de dire avec la plus fine poésie des vers de Sully Prudhomme, ou de mélanger, dans la Muse de *la Nuit d'Octobre*, les nettetés du raisonnement le plus précis aux accents du plus pur lyrisme.

Quand E. Legouvé, il y a quelque vingt ans,

(entendez par là qu'il faut ajouter une ponctuation orale)
« 1° Toujours à la place d'un ou plusieurs mots supprimés par ellipse :

La tâche humaine est longue et sa fin | décevante.
(SULLY PRUDHOMME, *la Justice*.)

Cela serait vrai s'il s'agissait d'une ligne de prose ; mais, dans ce vers, la toute-puissance du rythme supprime l'arrêt indiqué, sans que d'ailleurs le sens ait à en souffrir en aucune façon.

En résumé, il faut *toujours* se préoccuper si on dit de la prose ou des vers.

obtint que dans les écoles on se préoccupât de l'art de dire, il m'a semblé que les maîtres profiteraient de cette innovation plus encore que leurs élèves ; mes souvenirs de classe, en effet, me représentaient certains professeurs qui, dans la manière de lire un texte, avaient reculé les bornes du ridicule.

Où en sont aujourd'hui ces études dans les lycées, dans les écoles primaires, je ne saurais le dire avec certitude ; mais si je crois qu'on y a réalisé de grands progrès, je vois chaque jour, par des jeunes gens qui viennent me consulter, toutes les lacunes et toutes les faiblesses qui subsistent dans cet enseignement !

Pourquoi apporter dans les textes des changements, pourquoi y faire des coupures, pourquoi leur donner des titres qu'ils n'ont pas, et les dénaturer par des commentaires puérils ?

La tradition s'est-elle conservée, dans les couvents, de remplacer « amour » par « tambour », je l'ignore, mais j'ai souvent fait répéter la

Pâle étoile du soir...

de Musset à des élèves qui, sur la foi de leur recueil, terminaient la pièce par ce vers stupide :

Etoile, écoute-moi, ne descends pas des cieux !

Voilà comme on arrange les textes à l'usage de la jeunesse !

Il était si simple de répéter le premier hémistiche :

Pâle étoile du soir...

si l'on craignait ce mot amour qui, dans la circonstance, ne me semble pourtant pas bien effrayant :

Etoile de l'amour !...

mais non, il fallait trouver une variante, une vraie ; on a choisi la seule qui fut radicalement impossible ; dans une poésie toute pleine d'un charme mélancolique, dans des vers qui s'adressent à quelque chose de lointain et de mystérieux, on a introduit les mots les plus bourgeois, les plus vulgaires, les plus directs, les plus précis :

Etoile, **ÉCOUTE-MOI** !!!

L'incompréhension ne saurait vraiment aller plus loin ! Et comment l'inventeur de cette variante doit-il dire cette poésie ?! Quelle idée en peut-il donner à ses auditeurs ?

Je fais répéter *la Brouette* d'Ed. Rostand.

— Alors, monsieur, me dit mon élève, il ne faut pas imiter la voix d'une vieille femme ?

— D'abord, qu'entendez-vous par une voix de vieille femme ?

— Une voix cassée, chevrotante !

— Ah !... Je connais beaucoup de vieilles

femmes dont la voix n'est nullement cassée ni chevrotante !... Enfin, puisque c'est ainsi que vous posez la question, je vous réponds très nettement : non, mille fois non, adoucissez votre voix qui est un peu trop forte, mais pas de tremblotements, pas d'attitudes séniles, pas de grimaces !

En disant ces vers :

C'est pour le rapporter à mon petit enfant...

faites que j'entende :

« Je vais vous expliquer, monsieur... mais c'est « tout de même drôle qu'on ne comprenne pas « une chose aussi simple. »

et si vous savez me suggérer cela, vous évoquez l'âme douce de la vieille femme et toute la naïveté de sa foi. Certes, c'est plus difficile que de nous montrer ses tics et sa décrépitude ; c'est aussi plus important et plus touchant !

— Mais, alors, monsieur, dans *Neiges d'antan* (1), est-ce qu'il ne faut pas non plus faire parler les vieux avec des voix spéciales ?

— Non, mon ami, encore bien moins !

Dans *la Brouette*, c'était simplement mauvais, ici c'est complètement stupide : car par l'action, par le pittoresque des détails, *la Brouette* se rattache encore à l'art du théâtre, tandis que *Neiges d'antan* n'est qu'un charmant morceau de poésie, un tableau très délicat et très tendre.

(1) André Theuriet.

— Tiens, le livre sur la diction dans lequel j'ai appris cette poésie, à la pension, recommandait ces effets-là !

Je demandai à mon élève de m'apporter ce livre, car ma curiosité était en éveil, et je supposais que j'allais y découvrir les choses les plus folles !

La vérité est que ce recueil de morceaux choisis, très répandu dans les écoles, était fait par un homme de grande expérience, comme diseur, et qu'il contenait des conseils fort justes en général ; mais, hélas, pour *Neiges d'antan*, mon élève n'avait rien exagéré !

Voici les indications que je pus lire dans la notice qui précède cette poésie :

« Faire parler le mari avec une voie cassée et
« grave, la femme avec une voix chevrotante, un
« peu haute...

Et à chaque fois que l'un des vieillards va parler, dans le courant du morceau, on insiste : « avec une voix cassée de vieux ! avec une voix « un peu tremblotante » ! etc.

Mais nous voilà dans l'opérette ! — ou à Guignol !!!

Je condamne cette interprétation avec une certitude et une tranquillité aussi grandes que si j'avais consulté, à ce sujet, M. André Theuriet lui-même ! Le poète qui a fait ce petit chef-d'œuvre d'émotion discrète, de tendresse fine, ne peut souhaiter qu'on le rabaisse au niveau d'un vulgaire monologue !

Dans la notice que j'ai citée, on avait pourtant pris le soin d'écrire fort à propos :

« Dire cette poésie avec une grande simplicité ! »

Mais on ne résiste pas à cette « manie d'extérioriser » dont j'ai parlé au commencement de ce volume.

On la cultive chez les enfants ; on en fait de jeunes singes au lieu de les amener simplement à dire les choses.. comme quelqu'un qui les comprendrait, et les maladresses de cet enseignement semblent parfois donner raison aux gens qui redoutaient ces études sur la diction, et qui combattirent les idées que E. Legouvé défendait dans des ouvrages pourtant si sages, si mesurés.

Ces études, bien comprises, sont utiles pour les élèves ; elles sont indispensables pour les maîtres.

L'un des premiers devoirs, pour ceux-ci, n'est-il pas de défendre la langue contre les Vandales ? Comment ne comprendraient-ils pas que la diction peut seule maintenir l'intégrité des vocables qui sont sans cesse entamés par la trivialité des usages, par la paresse de nos organes et l'avilissante *théorie du « moindre effort »* !

Quand tout le monde sera résolu à épargner sa peine, on dira :

**Aujord'hui** pour **aujourdhui**

on supprimera toutes ces sonorités un peu sourdes dont j'ai montré le charme et l'utilité, mais dont

la prononciation exige quelque effort ; couramment on entendra dire :

**in** — pour **un**
i courent — pour **ils** courent
**lés, més, tés, sés** — pour **lès, mès, tès, sès.**

Si c'est là tout ce que le moindre effort doit nous apporter, que ce soit le plus tard possible !

Notre rôle consiste le plus souvent, dans ces questions, à nous conformer à l'usage : résistons-lui le plus longtemps possible, s'il tend à priver la langue de sa plénitude et de son harmonie.

L'an dernier, comme je me proposais de faire faire quelques lectures à haute voix à des étudiants qui m'avaient demandé des leçons, l'un d'eux, chez lequel je faisais ce cours, m'apporta *les Lettres de mon moulin*, d'Alp. Daudet.

J'ouvre le livre à *la Chèvre de M. Seguin* et j'y constate avec stupéfaction que tous les **e** muets ont été barrés !

On m'explique la chose sans retard : ce livre sert en ce moment à un enfant, au petit frère de mon étudiant qui y apprend à lire, presque à épeler ; c'est le maître qui a supprimé tous les **e** muets, probablement sous prétexte qu'on ne les prononce pas, ou que les enfants leur donnent une ridicule lourdeur.

Et je lis, par exemple, ceci que j'ai copié textuellement :

« Tout à coup l~~e~~ vent fraîchit. La montagn~~e~~
« d~~e~~vint violett~~e~~ ; c'était l~~e~~ soir... « Déjà, dit la

« p~~e~~tit~~e~~ chèvre ; et ell~~e~~ s'arrêta fort étonné~~e~~ ».
« En bas, les champs étaient noyés d~~e~~ brum~~e~~.
« L~~e~~ clos d~~e~~ M. Séguin disparaissait dans l~~e~~
« brouillard, et d~~e~~ la maisonnette on n~~e~~ voyait
« plus qu~~e~~ l~~e~~ toit avec un peu d~~e~~ fumé~~e~~... »
etc etc...

Sur ces vingt barres il y en a plus de la moitié qui sont absurdes.

D'autres contes du même livre, *les Vieux*, par exemple, avaient été mutilés ainsi.

En ces matières spéciales, je n'ai aucune compétence ; je veux dire que je ne sais rien des méthodes employées pour apprendre à lire à des enfants ; il n'y a là, sans doute, qu'un essai de simplification ; je le crois déplorable ; car il est bien indifférent que l'enfant lise la chèvr**E** : il saura le lendemain qu'on prononce la chèvr' ; mais pourquoi, dès son plus jeune âge, l'habituer à dire « noyés d' brume » ou « on n' voyait plus qu' le toit avec un peu d' fumée » ?

« Qu' le toit », ou « que l' toit », car ici, quoiqu'ils aient été impitoyablement barrés l'un et l'autre, on n'est pas encore parvenu à supprimer les deux **e** muets à la fois.

Il ne faut certes pas trop exiger d'un professeur qui apprend à lire à des enfants.

On peut affirmer cependant que les plus élémentaires notions sur l'art de dire eussent suffi à lui ouvrir les yeux et les oreilles ; il est si aisé de voir combien ce texte de Daudet peut se transformer quand, après avoir supprimé tous les **e**

muets, on les rétablit, en partie, dans une lecture à haute voix, et *suivant leurs valeurs relatives !* Car je n'oublie nullement quel est le caractère particulier de ce texte.

Dans cette prose familière, le diseur, s'il a quelque souci du naturel, supprimera instinctivement tous les **e** muets qui font lourdeur ; mais il sera, pour lui, beaucoup plus délicat de donner tout leur charme ou toute leur plénitude à ceux qu'il ne peut faire disparaître, sans trahir le style de l'écrivain.

Il y a malheureusement bien des probabilités pour que l'enseignement de la diction s'abaisse rapidement ; il est si souvent déprécié par la médiocrité de ceux qui l'exercent.

Certes, la valeur du professeur ne se mesure pas toujours à celle de l'artiste, et des comédiens excellents ont été quelquefois des maîtres fort médiocres ; pourtant il ne faut rien exagérer ; nous voyons, trop souvent aujourd'hui, le recrutement des professeurs se faire dans les rangs des déclassés et des ratés du théâtre, et si quelques-uns d'entre eux, malgré les déboires de leur carrière, ont une réelle valeur, on peut dire que la plupart sont des nullités lamentables.

Mais la principale cause de décadence, pour l'art de dire, viendra du Conservatoire lui-même, puisqu'on ne sait pas y résister au courant qui emporte les études vers les textes modernes, au détriment des classiques.

On oublie toujours qu'il n'a pas pour mission

d'enseigner « le Théâtre » à proprement parler, mais d'y préparer les élèves : il doit les mettre en état d'aborder toutes les œuvres, les modernes comme les anciennes ; l'arme qu'il leur forge pour cela c'est la diction, et, nulle part, cette arme ne peut se forger plus solidement, plus complètement, que sur ces textes jamais mous, jamais vagues, jamais lâches, mais souples et forts, mais pleins et précis qui forment le répertoire classique.

Il sera toujours facile de dire « j'te crois » ou encore « eh ben » au lieu de « eh bien » ! ce naturel est à la portée de tout le monde et n'exige pas de longues études.

Le naturel d'Orgon ou celui de Don Juan est plus difficile à acquérir !

La diction a été le fond même et la substance du talent chez tous les grands artistes, depuis Talma et Mlle Mars jusqu'à Mounet-Sully et Bartet, jusqu'à Coquelin et Réjane, jusqu'à Sarah Bernhardt ; les comédiens qui ne s'appuieront pas sur elle n'iront pas au bout de leur développement artistique.

Je n'insiste pas sur cette question, qui semble sortir du cadre de ces études ; pourtant j'en veux retenir que l'enseignement de la diction poétique, déjà tout à fait insuffisant, va se trouver de plus en plus négligé, et j'en conclus à l'utilité d'une classe spéciale, d'une classe de pure diction, en dehors de toute préoccupation théâtrale, si le Conservatoire a vraiment le souci de conserver quelque chose !

C'est dans une pareille classe que se formeraient de vrais professeurs pour l'avenir, car tel élève, excellent diseur, en pourrait emporter le brevet qui lui permettrait d'enseigner avec autorité, alors même que son physique insuffisant lui aurait fait refuser un prix dans le concours de comédie.

C'est dans une pareille classe qu'on essaierait de faire comprendre aux jeunes comédiens le maniement des cadences, le balancement des phrases rythmées, l'exacte répartition des accents, tout ce qui laisse au vers lyrique son charme et son envolée, son développement normal, tout ce qui constitue sa raison d'être.

Toutes ces choses, les poètes les ont trouvées dans leurs instincts, car, à l'heure même où s'éveillait leur intelligence, ils commençaient à entendre confusément en eux les paroles enchantées dont les hommes bercent leurs illusions ; leurs œuvres sont nées de ces heures charmantes, où les vers semblaient monter d'eux-mêmes jusqu'à leurs lèvres :

Quidquid tentabam dicere versus erat.

Mais ils sont bien rares, les jeunes comédiens, chez lesquels un peu de cette lumière intérieure a éclairé les beautés du lyrisme ; à côté d'une Moréno, d'un de Max, qui, dès le Conservatoire, étaient des interprètes tout prêts pour la poésie, combien d'élèves demeureront complètement fermés à ces harmonies que nul n'essaiera de leur révéler !

C'est dans cette classe de diction poétique, au contraire, que leur clavier pourrait s'élargir, et c'est aussi dans cette classe, j'y insiste, qu'on montrerait le mieux le danger des mélopées inutiles et des sonorités indécises, puisqu'on y donnerait à la musique du vers sa vraie valeur et sa vraie signification.

On n'y refuserait pas au jeune artiste, illuminé par la flamme poétique, l'emploi de ressources qu'il sent légitimes, mais qu'il dépense mal : on réglerait plus strictement cet emploi, en marquant avec netteté ce qui sépare l'art dramatique de l'art lyrique !

En attirant l'attention des élèves sur le nombre, sur l'évolution de la prosodie, sur certaines lois de la métrique, un tel enseignement se garderait pourtant des démonstrations trop scientifiques, qui rendent indigestes les livres spéciaux sur ces matières. Il s'efforcerait d'être très pratique; mais, d'autre part, il se rattacherait fatalement par quelque côté à la critique littéraire, puisqu'il se proposerait de comparer entre elles des formes différentes.

Il n'est pas indispensable, en effet, de noter les différences qu'il peut y avoir entre un vers de Corneille et un vers de Racine ou de Molière; elles sont d'une importance assez mince pour le diseur ; mais comment se passer de montrer l'abîme qui sépare un vers de Lamartine d'un vers de Théophile Gautier.

Voici une jeune fille très intelligente, l'une de

nos meilleures diseuses de vers ; elle interprète magistralement le vers voluptueux et sonore de Baudelaire ; elle semble ne plus rien comprendre au vers plus précis, plus sec d'un de nos purs Parnassiens ; elle noie tous les contours de ce vers en y introduisant une musique qui n'y est pas !

Il lui a manqué d'avoir eu un maître capable de lui dire :

« Mademoiselle, votre voix est admirable, par
« elle vous serez, si vous le voulez, une interprète
« incomparable pour Lamartine ; vous arriverez
« à dire *le Lac* avec toute son ampleur et
« toute sa fluidité, si bien que nous croirons en-
« tendre, comme dans l'accord d'un violoncelle
« et d'une harpe, les harmonies mêmes du poète !
« Mais gardez-vous de vous abandonner com-
« plaisamment aux séductions de votre propre
« voix ; vous nous dites Théophile Gautier avec
« des sonorités souples, prolongées, voilées qui
« absorbent le mot, le trait, la rime, c'est-à-dire
« tous les caractères essentiels de cette poésie ! »

Et combien ces études fortifieraient les élèves dans l'art de lire un auteur à première vue.

Or il faut qu'un comédien soit capable de déchiffrer, au moins convenablement, un poème, comme un musicien déchiffre une partition.

Quand il se trouvera, à l'improviste, devant le volume d'un auteur connu, il aura, pour l'aider à se tirer d'affaire, une certaine somme de probabilités, si on a pris le soin de lui montrer les

deux ou trois traits caractéristiques qui, pour chaque poète, constituent la forme extérieure du talent. Les chances d'erreur ne seront pas très nombreuses, car ils sont rares ceux qui ont fait, comme Rossini, *Guillaume Tell* et *le Barbier de Séville* !

C'est ainsi que ce bel art de la diction poétique deviendrait, pour le talent des artistes dramatiques, une force et un soutien, et qu'il aiderait sans doute au retour définitif du drame en vers, que M. Rostand a préparé avec un si prodigieux éclat !

Ces jours derniers, on vendait, à l'hôtel Drouot, au milieu de livres, d'autographes, de souvenirs ayant appartenu à Mlle George, une boucle de cheveux de Talma, avec cette note de la main même de la grande tragédienne : « Talma ne fut point un acteur, il fut un poète. »

Pourquoi ce jugement a-t-il tellement surpris certains journalistes ?

Il n'a pour moi rien d'imprévu.

Un artiste tel que Talma devait nécessairement subordonner l'action au sentiment, c'est aux mouvements de son âme qu'il demandait les éclairs de son génie ; ce qu'il y avait en lui de plus rare, de plus délicat, de plus élevé que chez les autres, la tragédienne l'avait découvert, et c'est ce qu'elle définissait très justement par ce beau mot de « poète » !

C'est par les poètes que se fera, peut-être, un jour, la vraie Renaissance du Théâtre ; en nous

rendant le rêve, la passion, la jeunesse, la fantaisie, la gaîté, ils nous rendront les artistes convaincus et les spectateurs enthousiastes.

Eux seuls seront capables de :

Donner un peu de joie aux pauvres créatures.

A la chaleur de leur âme ils réchaufferont d'autres âmes engourdies; du manteau éclatant et radieux de la poésie, ils couvriront les laideurs et les écœurements de la vie; et quant à nous, leurs interprètes, si notre voix doit être, ce jour-là, le clairon sonore qui appelle sur les hauteurs les tristes humains et si, par nous, ils retrouvent l'enchantement des formes, des couleurs et des sons, ne nous plaignons pas de notre tâche, et ne nous laissons pas troubler par ceux qui essaieraient d'en contester la noblesse !

---

# L'ADAPTATION MUSICALE

# L'ADAPTATION MUSICALE

L'union de la poésie récitée et de la musique a été tentée, au théâtre et dans les concerts, bien avant la création de ce que nous appelons aujourd'hui l'adaptation musicale ou symphonique ; il y a là deux formes d'art que, dans la pratique, un diseur doit soigneusement distinguer !

J'ai eu souvent l'honneur de dire des vers à la société des Concerts du Conservatoire, aux concerts de l'Opéra, aux concerts Colonne : j'en ai dit sur l'*Egmont* de Beethoven, sur l'*Athalie* de Mendelsohn, sur *le Manfred* de Schuman ; il m'a toujours semblé que dans ces trois chef-d'œuvres, comme dans la plupart des œuvres anciennes, la musique et la poésie s'efforçaient plutôt de marcher côte à côte que de s'unir étroitement et de se fondre l'une dans l'autre ; la musique commente la poésie, cependant que par un curieux retour le diseur se transforme en *récitant* — c'est le mot employé, et c'est le mot juste — ce récitant n'étant plus pour ainsi dire qu'une sorte de cicerone pour les auditeurs, un guide à travers les phrases musicales.

Ici c'est le musicien qui doit garder le premier rôle ; le récitant ne doit songer qu'à le faire valoir ; il n'a pas le droit de le reléguer au second plan et de se substituer à lui. Si la récitation est inutilement dramatique, si la voix n'est pas posée, si les accents déchirent l'enveloppe lyrique, si le geste est démesuré ou simplement indiscret, le récitant trahit l'œuvre et, notez bien ce point, il la trahit sans *aucun profit pour lui-même* ; car les auditeurs ne lui pardonnent pas de sortir de la tonalité générale, de les emporter dans une vulgaire action dramatique, alors qu'ils sont venus pour entendre de la belle musique ; pour eux, il n'est qu'un instrumentiste qui a joué faux !

Au contraire, dans l'adaptation musicale, la musique n'est pas le but spécial, on pourrait dire unique, comme dans les œuvres que j'ai citées ; elle ne vient s'ajouter à la poésie que pour essayer de la soutenir, de la renforcer, de la compléter, pour lui faire un cadre, un fond, une enveloppe. Le rôle du *diseur* y prend donc une importance capitale.

J'oppose ce mot « diseur » au mot « récitant » et je m'efforce ainsi d'établir, pour l'interprète, une distinction entre deux formes d'art assez sensiblement différentes et toujours confondues. Et peut-être ferai-je mieux comprendre combien il est indispensable de percevoir ces différences, en montrant que des parties d'une même œuvre peuvent appartenir, successivement, à ces deux genres.

Il me semble bien que dans *la Nuit de Noël*, de Gabriel Pierné, qui eut tant de succès à l'Opéra, il y a quelques années, l'interprète de la poésie ne doit être presque qu'un récitant, c'est-à-dire un guide intelligent et très discrètement expressif, dans toute la première partie de l'œuvre, alors que, vers la fin, il devient le diseur lyrique pour emporter dans le mouvement des arpèges les vers de la dernière strophe :

Noël. Noël. . . . . . . . . .
Blanche neige, neige qui tombes
Sur les berceaux et sur les tombes,
Tu n'es plus, aux cieux entr'ouverts,
Faite des flocons des hivers
Mais du vol, o blancheur qui tombes,
Qu'ont les rédemptrices colombes
Apporteuses des rameaux verts (1) !

Mais, quoi qu'il en soit, et avant de chercher quelles sont les qualités exigées pour l'interprétation de la poésie dans l'adaptation musicale, je veux définir, d'une manière générale, les caractères et la valeur de cet art spécial, et je le ferai en examinant tout d'abord les objections qu'on lui oppose ; car, s'il obtient toujours devant le grand public, *quand l'exécution est bonne*, le succès le plus franc, le plus complet, le plus absolu, le plus éclatant, il a pourtant parmi les artistes quelques adversaires passionnés.

Lorsque M. Francis Thomé donna ses premières

(1) Poésie d'Eug. Morand.

adaptations, cette tentative nouvelle — ou renouvellée des Grecs — fut accueillie avec enthousiasme par le public, mais elle rencontra une assez grande résistance de la part des musiciens et des poètes.

Les musiciens n'ont pas trop persisté dans cette attitude ; un grand nombre d'entre eux — et non des moindres — ont écrit de la musique sur des « vers à dire » ; j'ai sous les yeux une cinquantaine de morceaux de ce genre publiés depuis quelques années ; en laissant de côté M. Francis Thomé, qui, à lui seul, en a peut-être fait presque autant que tous les autres musiciens réunis, mais qui ne les publie généralement pas, je rencontre dans ces œuvres les noms de MM. Samuel Rousseau, Gabriel Pierné, Paul Vidal, Ch. René, William Chaumet, de Benjamin Godard, de Massenet, etc., etc..., et j'ajoute que MM. Samuel Rousseau et Gabriel Pierné en ont composé plusieurs qui sont restés inédits jusqu'à ce jour, mais qui paraîtront tôt ou tard.

Pourquoi les poètes, au contraire, sont-ils restés presque tous des adversaires irréductibles pour cette forme d'art qui semble remonter à la source de toute poésie, et que Ronsard n'eût certainement pas répudiée, si nous en jugeons par l'importance qu'il accorde à la musique dans son *Abrégé de l'art poétique !*

C'est que, depuis un siècle, la musique a trop souvent et trop complètement absorbé la poésie à son profit, alors qu'elle n'avait qu'un rôle très

modeste, très secondaire à l'époque où fleurissait a Pléiade!

Tout naturellement les poètes se sont éloignés de cette associée trop encombrante, et nous avons vu quelques-uns d'entre eux — et des plus célèbres — protester hautement contre les prétentions et les envahissements de la muse rivale.

Lamartine, dans son *Commentaire sur le Lac*, que j'ai cité déjà, a résumé la querelle dans des termes qui ont souvent paru définitifs :

« J'ai toujours pensé que la musique et la poé-
« sie se nuisaient en s'associant. Elles sont l'une et
« l'autre des arts complets : la musique porte en
« elle son sentiment, de beaux vers portent en
« eux leur mélodie. »

Voilà qui nous semble sans réplique, sous la plume d'un Lamartine, dont le vers a toujours une si harmonieuse souplesse; mais on peut remarquer, d'autre part, que cette matière si souple, si malléable, a permis quelquefois aux musiciens de réaliser fort heureusement l'union de la poésie et de la musique.

Quoiqu'on en ait pu dire, *le Lac*, de Niedermeyer, est une belle interprétation du poème, et le génie de Gounod, notamment dans *le Vallon* et dans *le Soir*, s'est parfois ajouté à celui du poète sans rien lui enlever de son charme ou de sa grandeur (1).

(1) A propos du *Soir*, Francisque Sarcey prétendait naguère que, dans cette mélodie, Gounod avait trahi le

Je connais d'autres poètes qui, peut-être, pourraient, avec plus de raison, se plaindre des compositeurs, et, si c'était le lieu, je montrerais aisément en quoi certaines œuvres de M. Sully Prudhomme, par exemple, excluent la collaboration du musicien, en quoi celui-ci les trahit fatalement. Par sa finesse et sa netteté, par sa subtilité et sa précision, par ce qu'elle a d'aigu et de profond à la fois, cette poésie ne se plie pas aux efforts du musicien ; les vers en sont tout pleins d'idées qui doivent demeurer serrées entre elles; la musique les étale, les amollit, les éparpille et leur enlève toute leur intensité.

poète ; je ne sais si le reproche pouvait s'adresser aux chanteurs, mais il me paraît injuste pour le musicien. Il me semble au contraire que, du fond du passé, Gounod complétait l'interprétation du célèbre critique, puisque celui-ci ne découvrait dans cette poésie qu'une douce mélancolie, alors que cette mélancolie s'affirme à nous large et profonde par des vers comme ceux-ci :

Le char de la nuit qui s'avance.

. . . . . . . . . . . . . . . . .

Le jour qui ne doit pas finir !

Non, le compositeur n'a pas méconnu, n'a pas diminué cette mélancolie du « Soir », mais en la soutenant, en l'élargissant, il nous a fait sentir quel fond grave et religieux embellit et élève cette inspiration poétique.

J'ajoute que cette mélodie était destinée à d'autres paroles et que je ne l'ignore pas ; mais l'admirable diseur qu'était Gounod ne l'eût pas ajoutée aux vers de Lamartine, s'il n'avait pu l'y adapter complètement, SANS CONTRESENS !

Si une petite poésie toute de charme et de souplesse comme *Ici-bas* :

Ici-bas tous les lilas meurent

peut s'accommoder de la musique qu'on lui ajoute, et garder toute sa grâce, des pièces comme *Les Yeux* ou *Les Chaînes* » ont, l'une trop de profondeur, l'autre trop de subtilité pour qu'on y puisse toucher sans les endommager. Je sais que de pareilles tentatives ont parfois réussi auprès du public : leur succès me semble dû à tout ce qu'on voit subsister encore de la pensée poétique à travers la trame musicale, à tout ce que le compositeur n'a pas pu engloutir sous ses harmonies.

Il faut donc que les compositeurs choisissent avec discernement la vraie matière plastique qui, seule, peut entrer dans un moule musical, et le choix de cette matière est tout aussi important pour l'adaptation musicale que pour le morceau chanté ! Mais, au moins, en ce qui concerne l'adaptation musicale, pouvons-nous sur certains points rassurer les poètes ; nous pouvons leur dire qu'on ne répétera pas leurs vers — ou leurs hémistiches — qu'on ne changera pas leur prosodie, qu'on s'efforcera de ne pas altérer leur mouvement ; car, pour cette forme particulière, la musique n'est pas introduite de force dans les mots ; elle est dessous, elle est autour, elle ne les

déforme pas, elle les enveloppe et les soutient (1).

Le musicien apporte sa collaboration au poète, mais il ne se substitue pas à lui. Si Niedermeyer avait enveloppé *le Lac* d'une adaptation musicale, au lieu de l'enfermer dans une mélodie, il n'en aurait sans doute pas coupé plusieurs strophes ; en outre, l'œuvre n'aurait jamais cessé d'être *le Lac* de Lamartine. Or, la musique en avait fait, à une certaine époque, *le Lac* de Niedermeyer, et, de ceci, le poète pouvait s'irriter à juste titre.

Pour ne pas donner prise aux très justes objections qu'on leur oppose, il faut que les musiciens songent beaucoup plus à envelopper les mots qu'à les souligner ; ce qu'il faut surtout souligner, c'est le mouvement général des phrases ; ici les compositeurs doivent sentir fortement que leur rôle consiste à marquer l'allure des périodes, à l'accentuer, jamais à y faire obstacle, jamais à l'arrêter.

D'une manière générale, on peut dire que le genre dramatique est celui qui convient le moins à l'adaptation musicale, et le succès qu'a obtenu *la Fiancée du timbalier* ne contredit pas cette opinion, car le drame qui s'agite en ce poème est toujours renfermé dans les limites d'un crescendo dont la marche ascendante n'a pas une

(1) J'ai cru devoir ajouter à ce chapitre la conférence que j'ai faite à l'Odéon plusieurs fois dans le cours de l'année 1901. Elle développe les principales idées qu'on trouvera ici.

secousse, et la mort même de la fiancée ne nous apporte aucune expression heurtée ou déchirante.

Est-il besoin d'indiquer que les expressions usuelles, banales, vulgaires ne sauraient s'accommoder de cette enveloppe musicale et que, s'il est permis de dire sur la musique dans *la Ballade du désespéré* (1) :

Entre chez moi, maigre étrangère

en s'adressant à la mort, il serait tout à fait grotesque de souligner par des harmonies ce ridicule alexandrin :

Asseyez-vous, monsieur, et causons, s'il vous plait !

Il y a quelques années, M. Colonne nous donna *le Struensée* de Meyerbeer sur un texte de MM. Jules et Pierre Barbier. Des auditeurs délicats furent choqués par certains fragments de cette œuvre, et leurs préjugés contre l'adaptation musicale s'en trouvèrent fortifiés.

On pouvait leur répondre que ce n'était pas là ce que nous nommons adaptation musicale, et qu'elle ne devait pas porter la peine de l'erreur qu'on commettait en essayant de fondre l'un dans l'autre des éléments qui s'excluaient comme l'eau et le feu. Il traînait, en effet, dans le poème, des mots dont la réalité, trop coutumière pour ainsi dire, sonnait faux dans cette enveloppe musicale,

(1) Poésie de H. Murger, musique de Bemberg.

sans compter que les interprètes, au lieu d'atténuer ces graves défauts, les accentuaient de tous leurs efforts !

Le vers grave et religieux, le vers bucolique ou voluptueux, conviennent souvent à l'adaptation musicale ; le genre épique, le genre descriptif peuvent lui fournir une matière favorable ; mais le genre descriptif est celui dont l'emploi est le plus dangereux ; si, tout d'abord, il séduit le musicien par les ressources de couleur et d'instrumentation qu'il lui fournit, c'est de lui que les critiques tireront leurs meilleurs arguments pour condamner l'adaptation musicale. Ils insinueront, ils feindront de croire que cet art se borne à faire chanter l'oiseau, murmurer la source, frémir la forêt, en un mot à imiter tous les bruits de la nature à mesure que les poètes en évoquent l'idée.

Quant à moi, je ne crois vraiment à la puissance et à l'avenir de l'adaptation musicale que dans le domaine du lyrisme pur. — C'est la poésie lyrique que le compositeur choisira de préférence, parce qu'il sait quel incomparable pouvoir lui donne sa musique pour imposer le mouvement des phrases, pour porter jusqu'à ses dernières limites l'effet d'un crescendo ; il sait que sa musique a des vertus sans égales pour souligner toutes les nuances sonores et pour les rendre sensibles à tous ; c'est par elle qu'il renforcera tous les *forte* de la diction, et, par elle encore, il nous donnera cette illusion charmante

qu'une sonorité, *ajoutée* à la diction, peut *diminuer* en elle les effets de douceur les plus délicats, les plus atténués.

J'ai rapidement indiqué que l'adaptation musicale pouvait avoir contre elle le mauvais choix des textes ; elle souffre plus souvent encore de l'insuffisance de l'interprétation ; tous les jours elle est déconsidérée par les fâcheuses exécutions d'amateurs inconscients ou de comédiens dépourvus de sens artistique. On croit trop généralement qu'il ne s'agit que de faire accompagner un diseur quelconque par un pianiste quelconque. Or ce mot : *accompagnement*, qui semble à première vue le plus vrai, n'indique pas l'essentiel dans le rôle du musicien ; les mots qui conviendraient pour définir cet art au point de vue musical, c'est : enveloppe, fond, décor, dessous, appui, soutien. Aussi le piano, réduit à ses seules ressources, me semble-t-il le plus souvent impuissant à réaliser l'union rêvée entre les mots et les sonorités ; avec cet instrument les notes sautilleront, clapoteront entre les syllabes, et la mélodie de la phrase parlée ne parviendra pas à se superposer à la mélodie musicale ; la musique s'agitera à côté et en dehors du texte.

L'idéal pour exécuter des adaptations musicales, c'est sans doute l'orchestre avec toutes ses voix, avec ses timbres variés ; mais, à défaut de l'orchestre, je crois qu'on devra toujours s'efforcer de faire nourrir les sons du piano par une

partie de violon ou de violoncelle; et, s'il faut absolument se contenter du piano seul, puisqu'il est le vulgarisateur par excellence, que le pianiste du moins prenne conscience de son rôle ; il lui faudra beaucoup plus de souplesse et d'abandon que pour un accompagnement ordinaire ; il ne lui suffira pas de savoir suppléer aux effets de la harpe et de communiquer à la phrase lyrique, par l'entraînement des arpèges, un mouvement plus chaud et plus vibrant, il faudra qu'il sache encore préparer ce mouvement à l'aide de sons étoffés et soutenus, et il faudra encore que les mesures prennent sous ses doigts une élasticité exceptionnelle.

Le diseur peut se trouver à l'aise sur des sonorités puissantes, à la condition qu'elles seront égales et que les attaques ne seront pas brutales ; une bonne voix s'étale et s'enfle, tranquillement et sans effort, sur un crescendo bien réglé, mais les à-coups dévorent immédiatement les mots et aucune voix ne saurait leur résister !

Je dis trop fréquemment des adaptations musicales avec M. Francis Thomé pour ne pas savoir à quel point un grand artiste, doublé d'un éminent virtuose, peut dans l'interprétation de ses œuvres suppléer à l'insuffisance du piano (1)

(1) Il serait injuste de ne pas rappeler ici combien Mlle Arbel a contribué à répandre cet art dans les salons et dans les concerts. Par son double talent de pianiste et de diseuse elle fait de l'adaptation au piano seul une chose très intéressante, *très personnelle*, un art dont

et nous rappeler les sonorités de l'orchestre, mais comme toujours, je n'ai parlé que d'une manière générale, et, d'ailleurs, M. Thomé s'adjoint des instruments à cordes toutes les fois que cela lui est possible !

Il me reste à examiner quelles sont les qualités exigées chez le diseur, et quelles doivent être ses préoccupations pour interpréter cette forme spéciale.

Avant tout, il lui faut *une voix*, assez souple pour bien moduler, assez ample pour remplir les mots sans effort.

Un compositeur me disait un jour, en parlant d'un artiste connu : « Il a la voix trop harmo-
« nieuse pour dire des vers sur ma composition ;
« la beauté de sa voix vient lutter avec ma mu-
« sique.

« Elle aurait dû *s'y ajouter*, lui répondis-je ;

l'extrême difficulté l'a sauvée, heureusement, jusqu'à ce jour des imitations maladroites !

Il faut que je cite également le nom de Mlle Denyse Taine qui eut la très heureuse idée de faire servir l'orgue Mustel à l'exécution d'œuvres de M. Samuel Rousseau, telles que : *la Viole d'amour*, *le Rayon de lune* (poésies de Jean Rameau), *la Valse* (poésie de Sully Prudhomme), *la Ronde* (poésie de Georges Lorin) : elle y a interprété encore *la Marjolaine*, musique de M. Gabriel Pierné sur des vers de Jean Lorrain : *l'Apparition*, de M. Gabriel Tariot, sur des vers de Stéphane Mallarmé ; *le Pardon*, paroles et musique de William Chaumet, et aussi quelques œuvres connues de Francis Thomé, de Ch. René, etc.

Par la variété de ses timbres, par la tenue, le prolongement possible des sonorités, cet orgue est incomparablement supérieur au piano dans l'exécution des adaptations musicales.

« votre interprète avait le grave tort de faire une « autre musique à côté de la vôtre ; mais soyez « bien persuadé que la voix musicale est *indis-* « *pensable* pour dire des vers sur la musique ! »

C'est le sens même de l'adaptation qui manquait à ce diseur, cette faculté de saisir finement les rapports constants, les points de contact sans nombre, qui existent entre la parole chantée et la parole dite ; il lui manquait la préoccupation de la tonalité, de la différence des timbres, du *diapason !*

Je passe dans les coulisses d'un théâtre, j'entends quelques vers de la *Nuit d'octobre* ; la Muse termine cette strophe :

Quel est donc ce mal que j'ignore
Et dont j'ai si longtemps pleuré !

Elle termine, comme il convient, d'une voix douce, attendrie, presque maternelle, et triste, triste, en mineur !

Mais le poète reprend, trois tons au-dessus, avec un timbre sonore et presque brillant :

C'était un mal vulgaire.

Il n'a rien gardé dans l'oreille de la tonalité précédente, et je songe que ce diseur fera bien de ne jamais réciter des vers sur de la musique : il est brouillé avec le diapason ; et, comme beaucoup d'autres, il affirmera que la musique du vers lui suffit, alors qu'il se montre incapable de lais-

ser subsister dans sa diction la plus légère trace de cette musique verbale.

Cette musique verbale, j'en ai constaté la valeur ; je crois qu'on chercherait vainement le traité de diction, l'art poétique où elle ait été défendue plus longuement, plus minutieusement que dans les études qui précèdent. Je ne songe pas ici à la sacrifier, je cherche, dans des cas particuliers, à la mélanger à l'autre musique, et je dis que cette union est possible.

Pour la réaliser, je ne vois pas, d'ailleurs, qu'il soit nécessaire de recommander d'autres principes que ceux dont j'ai fait la base de toute diction lyrique, et c'est ainsi qu'on peut constater une fois de plus les rapports constants, les points de contact mystérieux, qui existent entre le lyrisme parlé et le lyrisme chanté.

Je répète donc et j'insiste.

L'habitude d'agiter les mots *inutilement* est l'un des défauts les plus graves et les plus communs dans la diction poétique ; c'est un obstacle absolu dans l'adaptation musicale !

Les plus grandes ressources d'un diseur poétique se trouvent dans l'égalité des sons, dans la *tranquillité de la voix !*

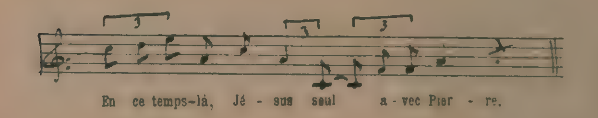
Ayez la voix posée avant tout ; elle tremblera, elle frémira naturellement, sous les coups de l'émotion ou de la passion, pour peu que vous soyez sensible et passionné ; mais appuyez-vous d'abord sur ce terrain stable. Comment reconnaîtrons-nous les accents de la passion, si tous

les sons s'agitent dans un éternel trémolo ?

Attaquez les consonnes, ne secouez pas inutilement les voyelles.

Vous croyez fuir la monotonie par des inflexions de détail, par des fioritures, par des à-coups, et vous ne fuyez que la *simplicité*, car la simplicité ressemble souvent à ce qu'on pourrait nommer de la monotonie **savante !**

Vous avez à dire, sur une musique douce et soutenue, *Un Évangile*, de François Coppée, et vous dites le premier vers :



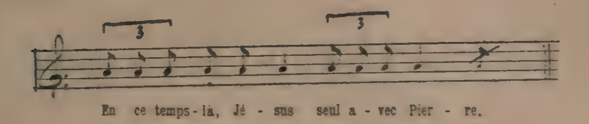

avec des petites inflexions qui peuvent se représenter par le graphique ci-dessous :



Comment ne sentez-vous pas que vous allez déchirer la musique à tous les angles de cette ligne brisée, et qu'on vous a donné un point d'appui pour que vous vous y installiez et non pour y faire des jongleries ou des gambades.

Mettez donc, au contraire, toutes les syllabes de ce vers sur un même plan, n'en accentuez

aucune d'une façon particulière; à quoi bon? Dites tout simplement :




Faites-en autant pour le troisième vers :

A l'heure où le brûlant soleil de midi plane.

et vous donnerez ainsi à la scène tout le calme du paysage, vous nous préparerez à la douceur et au charme du récit biblique :

En ce temps-là, Jésus seul avec Pierre errait
Sur la rive du Lac, près de Jénésareth.
A l'heure où le brûlant soleil de midi plane...
Quand ils virent, devant une pauvre cabane,
La veuve d'un pêcheur en longs voiles de deuil
Qui s'était tristement assise sur le seuil,
Etc., etc.

Cherchez cette égalité parfaite dans ces trois premiers vers, et vous verrez comme l'inflexion précise qui viendra fatalement sur ces mots :

Quand ils virent.....

va prendre aisément une intensité d'intérêt que d'inutiles inflexions préliminaires eussent escomptée et amoindrie.

On peut facilement voir que ces remarques ne s'adressent pas exclusivement à l'adaptation musicale, et qu'elles subsistent dans la diction poétique pure, car la musique ne doit pas dénaturer l'interprétation du texte ; mais, dans cette forme d'art spéciale, tout cela prend une importance capitale !

Ai-je besoin d'ajouter qu'à défaut d'une vraie science musicale le diseur devra nécessairement apporter *au moins* le goût et l'instinct des choses de la musique : l'adaptation n'est pas l'art du rendez-vous au point d'orgue, mais elle n'a pas cependant la rigidité de certaines formes musicales : il y faut donc comprendre et sentir le flottement possible entre les notes et les syllabes, les mesures et les phrases ; ici le diseur étalera largement des voyelles sur un chant qui s'imposera, sans rien enlever au sens des paroles ; là, au contraire, on laissera entre les mots des vides pour que la musique s'y glisse et y fasse plus nettement sa partie.

Comme les notes et les mesures, les mots et les phrases ont donc besoin de plus d'élasticité qu'à l'ordinaire, et le diseur qui ne connaît pas l'art de prolonger les syllabes ne saurait se mêler d'interpréter des vers sur un fond musical.

Si j'ai à dire :

Blanche neige, neige qui tombes.

je puis réduire ou augmenter dans des propor-

tions très importantes la tenue des sons sur les mots « neige » et « tombes », et ce sont ces habiles prolongements qui contribueront le plus, dans un mouvement lyrique, à unir les deux éléments : poésie et musique.

De tout ceci il résulte qu'une communion constante est nécessaire entre le diseur et le musicien ; l'égoïste recherche d'un effet complètement personnel ne leur est pas permis. Il leur faudra donc répéter beaucoup, et très soigneusement, pour pouvoir s'abandonner un peu plus dans l'exécution ; mais, quand les choses seront mises au point, cet art deviendra exquis et troublant, pour les interprètes eux-mêmes, par un reste d'imprévu, qui n'est pas le hasard, par une liberté, qui n'est pas le désordre, et par une variété d'effets dont on peut tirer bien des enseignements au point de vue de la diction poétique.

Ce sont toutes ces difficultés d'interprétation qui empêchent M. Thomé de faire éditer des œuvres dont le succès est considérable auprès du public. Il craint de voir compromettre, par des défaillances dans l'exécution, une forme d'art pour laquelle les critiques ont des objections toutes prêtes.

En général, les critiques nous disent que cet art trahit, tour à tour, le poète et le musicien, et ils déclarent qu'ils se sentent incapables d'entendre et de goûter à la fois les paroles et la musique.

Si le choix du texte fut judicieux, si la musi-

que est réussie, si l'interprétation est artistique, j'avoue que je ne comprends pas de tels reproches sous la plume d'écrivains qui nous parlent sans cesse de l'affranchissement de l'art, de modernisme et de renouvellement !

On nous dit que, dans cette forme bâtarde, on cherche vainement à réunir des éléments contraires, et cependant je constate que, de tous côtés, on accepte de voir mélanger entre eux des arts beaucoup plus éloignés les uns des autres que ne le sont la musique et la poésie.

Si dans la statuaire on revient à la polychromie, qui ne se contente pas de mêler les marbres de couleurs différentes, mais qui emprunte encore l'émail, le métal, les joyaux, si le musicien ne parle que de peinture, et le peintre que d'harmonie, si le poète fait tout ensemble, au sens strict des mots, de la sculpture, de la peinture et de la musique, on peut penser que l'exagération de ces recherches embrouille et obscurcit bien des œuvres ; mais il est juste d'ajouter que ces arts-là n'ont pas, entre eux, d'affinités absolument réelles ; elles n'ont pas pour les réunir *le lien* que la musique et la poésie peuvent invoquer toujours dans *le lyrisme :* le lyrisme qui, pour les interprètes, s'affirme, dans les deux formes, par l'intensité et le mouvement !

C'est ce lien lui-même que resserre et fortifie ce que nous appelons *l'adaptation musicale* !

La musique est-elle plus une étrangère pour la poésie que la peinture ne l'est pour la sculpture ?

Je ne vois pas bien qu'on puisse le soutenir sérieusement !

Dans quelques œuvres récentes, je ne citerai que *Pelléas et Mélisandre* (1), des musiciens semblent avoir recherché comme un dosage nouveau entre les éléments du drame musical, entre les mots et les sons, les idées et les sensations ; si ces tentatives sont légitimes, on ne saurait refuser aux artistes le droit de faire chanter ensemble et, pour ainsi dire, *à l'unisson* deux muses qui furent inséparables chez les Grecs et chez les artistes de la Renaissance ; c'est-à-dire aux deux époques où l'humanité s'est élevée le plus haut dans ses efforts vers la beauté !

(1) Poème de Maeterlinck, musique de Claude Debussy.

# LA POÉSIE ET LA MUSIQUE

---

*Conférence faite pour la première fois*
*au Théâtre National de l'Odéon*
*le 23 Février 1901.*

---

# LA POÉSIE ET LA MUSIQUE (1)

---

Mesdames, Messieurs,

L'an dernier, à ces samedis littéraires, vous avez accueilli, avec beaucoup de faveur, quelques modèles d'un art qui s'efforce de réaliser l'union intime *de la poésie* et *de la musique* ! Cet art, je le pratique, comme interprète, depuis assez longtemps déjà, et l'étude, que j'en ai faite ainsi, me vaut aujourd'hui l'honneur de noter devant vous quelques remarques sur ce genre un peu spécial.

La poésie, qui est ici chez elle, ne s'y montre pas égoïste et intransigeante : elle est au contraire très hospitalière pour la musique et pour les musiciens !

Sur cette scène on a souvent ajouté aux noms resplendissants de *Shakespeare*, de *Goethe*, de *Racine* ceux de *Beethoven* et de *Mendelsohn*, et,

(1) Cette conférence a été faite quatre fois à l'Odéon : les 23 février, 2 mars, 16 mars et 23 novembre 1901.

dans les œuvres contemporaines, vous trouveriez côte à côte : *MM. Dorchain et Widor* ; *Haraucourt et Vidal* ; *Jean Lorrain et Gabriel Pierné* ; *Catulle Mendès et Vidal*, etc. etc.

Hier encore, on reprenait ici *l'Arlésienne*, le chef-d'œuvre de ce grand poète en prose que fut *Alphonse Daudet*, de cet admirable compositeur que fut *Georges Bizet*, et, il y a quelques mois, *M. Massenet*, avec une musique nouvelle sur *la Phèdre* de Racine, revenait au théâtre de son premier succès, car c'est ici qu'on a entendu, pour la première fois, les mélodies qu'il ajouta dans « les Erynnies » aux beaux vers de Leconte de Lisle, et qui sont devenues célèbres depuis lors.

Il semble donc que ce théâtre se plaise à justifier son double titre de Second Théâtre français et d'Odéon, et qu'il veuille nous rappeler ainsi les transformations qu'il a subies depuis sa fondation.

C'est sur cette scène que *le Mariage de Figaro* fut créé en 1784 par les artistes de la Comédie-Française, mais c'est également sur cette scène que *le Barbier de Séville*, avec la musique de Rossini, fut chanté pour la première fois en français.

C'est ici que, le 21 novembre 1787, dans le rôle de Séide de *Mahomet*, débutait le premier élève sorti de l'École royale dramatique, dont la fondation remontait au mois d'avril 1786, et qui devait s'appeler plus tard le Conservatoire de musique et de déclamation.

Cet élève se nommait Talma ! Un écrivain du temps nous dit que « le sieur Talma » n'imite aucun acteur, et joue d'après son sentiment et ses moyens : « il fait honneur à cette école, ajoute-t-il, et prévient très favorablement pour une institution qui peut être aussi utile ! »

Et c'est encore ici que débuta dans le rôle d'Almaviva le plus illustre des ténors de ce siècle, Gilbert Duprez ! à sa sortie de l'école Choron. Il n'était âgé que de dix-neuf ans : il avait déjà du talent, mais fort peu de voix. Dans son *Courrier des Théâtres*, Charles Maurice nous dit de lui : « Pour entendre le débutant, il faut être assis sur le trou du souffleur, et pour le voir, il vaut mieux prendre la lorgnette pour le grand côté. »

Bien que le passage de Duprez à l'Odéon n'ait pas été des plus brillants, il conserva jusqu'à la fin de sa vie un fond de tendresse pour la scène de ses débuts ; il aimait à venir s'asseoir dans ces fauteuils, et les anciens de ce théâtre ont quelquefois reçu les encouragements de ce robuste vieillard, qui avait été l'une des gloires lyriques de son siècle.

Après avoir régné alternativement à l'Odéon, Musique et Poésie ont voulu quelquefois y vivre côte à côte, et on peut dire qu'elles ont fait alors un excellent ménage ! Pourtant depuis les Grecs où ces muses étaient sœurs, que n'a-t-on pas fait pour les opposer l'une à l'autre et en faire deux ennemies ?

Supposez qu'au lieu de porter sur le pro-

gramme de ce jour ce beau titre : *Poésie et Musique*, on y ait inscrit : « Poètes et Musiciens », et dites si ces mots éveilleront des idées de concorde et d'union, et s'ils ne vous rappelleront pas au contraire bien des querelles, bien des malentendus, bien des luttes !

Je ne crois pas que la discorde date de très loin : Au moyen âge, à la Renaissance, les deux arts n'étaient sans doute plus inséparables l'un de l'autre comme chez les Anciens, mais nous savons que les poésies de Dante, de Boccace étaient ordinairement accompagnées de musique et de danse et que telle est l'origine des noms de Sonnetto, Canzone, Ballata ! Pétrarque avait de la voix et chantait ses vers en s'accompagnant d'un luth !

En France, François Villon, Ronsard et les poètes de la pléiade, Clément Marot, Racan ont aimé et cultivé la musique en même temps que les vers.

Dans son *Abrégé de l'art poétique*, Ronsard recommande de faire les vers « pour la musique et « accords des instruments, en faveur desquels il « semble que la poésie soit née ! Car la poésie « sans les instruments, dit-il, ou sans la grâce « d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement « agréable, non plus que les instruments sans « être animés de la mélodie d'une plaisante « voix. » Il dit encore : « Les petits vers sont « merveilleusement propres pour la musique, la « lyre et autres instruments ; et pour ce, quand

« tu les appelleras lyriques, tu ne leur feras point « de tort... »

Par sa forme plus rigide, par son style plus sévère, c'est Malherbe, peut-être, qui le premier a creusé un fossé entre les deux éléments du lyrisme :

> Enfin Malherbe vint et le premier en France
> Fit sentir dans les vers une juste cadence.

Oui sans doute, il nous a apporté la cadence, et en même temps la correction, la solidité de la phrase, il a été un précurseur utile pour la grande école littéraire qui allait naitre ; il a peut-être été un législateur presque autant qu'un poète, mais la cadence n'est pas toute la musique, et la poésie française a peut-être perdu, par lui, en souplesse, en charme, en abandon, en harmonie ce qu'elle avait gagné en solidité.

Quoi qu'il en soit Malherbe, et après lui Corneille, le grand Corneille, peuvent être cités comme n'ayant pas aimé la musique, et de cette époque date, peut-être, la séparation radicale qui s'est établie depuis entre elle et la poésie.

D'ailleurs, les musiciens, prenant conscience des ressources de leur art, de son avenir, renonçaient assez facilement, de leur côté, à une collaboration qui les reléguait à l'arrière-plan, et il ne semble pas que musiciens et poètes se soient beaucoup inquiétés les uns des autres jusqu'à la période des Romantiques.

Rappelons brièvement quelles opinions ont professées ces derniers, et en particulier les poètes qui sont inscrits au programme de ce jour.

Vous connaissez tous le mot de Théophile Gautier : « La musique est le plus cher de tous les bruits. » Ce mot a fait fortune, mais c'est une fleurette à côté de tous les sarcasmes dont il a accablé les musiciens. Voulez-vous quelques-unes de ses boutades ? Il écrit dans *les Grotesques* :

« Il n'y a qu'un petit nombre de musiciens ca-
« pables de refaire les vers de leur libretto quand
« ils ne leur conviennent pas : il n'y a pas de
« poète, que je sache, qui soit en état de chanter
« même l'ariette la plus facile. Victor Hugo hait
« principalement l'opéra et même les orgues de
« Barbarie. Lamartine s'enfuit à toutes jambes
« quand il entend ouvrir un piano. Alexandre
« Dumas chante à peu près aussi bien que Mlle
« Mars ou feu Louis XV, d'harmonieuse mémoire,
« et moi-même, s'il est permis de parler de l'hy-
« sope après avoir parlé du cèdre, je dois avouer
« que le grincement d'une scie ou celui de la qua-
« trième corde du plus habile violoniste me fait
« exactement le même effet. »

Écoutez encore ce que nous dit M. Émile Bergerat dans son livre sur son illustre beau-père :
« Théophile Gautier n'avait pas la voix musicale,
« on l'a souvent dit et cela est vrai : il chantait
« plus faux qu'il n'est permis ; il s'étonnait lui-
« même quelquefois de ce phénomène et cher-

« chait à nous l'expliquer par des paradoxes tels « que celui-ci :

« Ce qu'on appelle chanter juste est une pure « anomalie; la voix musicale est une maladie du « larynx développée par le Conservatoire.

« Au point de vue des professeurs de roulades, « l'oiseau chante faux, il détonne à chaque ins- « tant ; c'est pourtant dans la nature le chanteur « par excellence, puisqu'il n'est créé que pour « cela, chanter ! D'autre part, toi qui chantes « juste, tu fais aboyer les chiens quand tu chantes, « moi je ne les réveille même pas; donc, je suis « dans le vrai avec mes hurlements, et vous avez « tous l'oreille mal conformée et pervertie par les « solfèges. »

M. Bergerat se hâte d'ajouter qu'il ne fallait voir dans les paroles de Gautier sur la musique que des boutades : il prévoyait la place que cet art prendrait un jour, au détriment d'autres arts qu'il préférait, il craignait l'envahissement et il exerçait sa verve aux dépens des rivaux qu'il voyait surgir de tous côtés.

Certes, il était utile qu'on défendît ainsi Théophile Gautier contre ses propres plaisanteries, car enfin il n'a pas été seulement le poète exquis d'*Émaux et Camées*, ou l'admirable romancier du *Capitaine Fracasse*, il a fait métier de critique littéraire et *musicale* pendant vingt-cinq ans ; il a eu à juger *Guillaume Tell*, *les Huguenots*, *Robert le Diable*, *l'Africaine*, *le Prophète*, *le Désert*, *Roméo et Juliette* de Berlioz, les opéras, les opéras-

comiques, les ballets, les symphonies, tout le mouvement musical de son temps, et non seulement les compositeurs Rossini, Meyerbeer, Berlioz, Wagner, mais encore les interprètes Duprez, Mario, Roger, Faure, Mme Stolz, Mme Viardot, que sais-je ?

Il n'aurait pas laissé à ses neveux une fière idée de sa compétence en la matière, s'ils avaient dû prendre au sérieux ses paradoxes sur le Conservatoire et son mépris pour la quatrième corde !

La vérité c'est que, même sur le terrain musical, il fut un critique très sûr, qu'il soutint l'un des premiers Berlioz et Wagner et que, d'ailleurs, dans le cours de ses feuilletons, nous trouverions aisément la contre-partie de ses boutades familières.

A propos des mauvais vers donnés pour canevas aux mélodies de Rossini, de Meyerbeer, d'Halévy, d'Auber, il nous dit :

« Avec ces deux ailes, la poésie et la musique, « l'âme peut monter bien haut — jusqu'à Dieu « peut-être — à quoi bon en briser une de gaieté « de cœur ? »

Pas plus que Théophile Gautier, sans doute, Victor Hugo ne pouvait admettre qu'on accordât aux grands musiciens une place égale à celle des grands poètes, et même lorsqu'il écrit sur Beethoven une page toute débordante d'admiration, il a des restrictions qui nous découvrent le fond de sa pensée : « *Vapeur de l'art* », « *indéfini de l'infini* », « *la musique est à la poésie ce que la rêverie*

*est à la pensée.* » Voilà des expressions assez dédaigneuses, n'est-il pas vrai, si elles peuvent nous frapper par leur ingéniosité et une apparence de justesse.

Si les poètes n'avaient résisté à la musique que parce qu'ils la jugeaient inférieure, ou simplement parce qu'elle était la *concurrence*, cette discussion n'aurait pas grand intérêt, mais je crois, vraiment, que souvent ils ont fait entendre des plaintes légitimes, que souvent les musiciens en ont usé bien légèrement, qu'ils ont parfois dénaturé les vers, les rythmes, les pensées avec une coupable désinvolture.

Je connais un poète qui a collaboré avec d'illustres musiciens et qui disait un jour à l'un d'eux :

« Si vous prenez des pieds à mes vers vous leur « donnez des ailes ! »

Mais tout le monde n'a pas l'humeur aussi accommodante, et d'ailleurs la douceur du compliment déguise à peine la leçon qu'il renferme : Jamais un compositeur, si grand soit-il, n'a le droit d'enlever des pieds à un vers *quand le vers est beau !*

Au reste, pendant bien longtemps les musiciens ne semblaient vouloir chanter que ce qui ne *valait pas la peine d'être dit* et ils ne risquaient jamais d'abîmer *de beaux vers !* Ah ! qu'ils étaient donc vilains, les vers auxquels ils s'efforçaient d'ajouter des ailes.

Et ils s'en contentaient, et ils en commandaient

sans cesse au grand fabricant patenté de l'époque, à cet homme de théâtre si extraordinaire, qui fut, dans un autre sens, un non moins extraordinaire versificateur, à Eugène Scribe.

Vous savez sans doute ce qu'on appelle *un monstre* — musicalement ! — c'est une sorte de patron au moyen duquel le musicien indique au poète le nombre et la coupe des vers qu'il doit composer.

Cela ne donne pas en général une bien noble idée de la poésie, et on ne s'étonne pas que les vrais poètes aient redouté de telles besognes.

Voulez-vous un modèle du genre ?

Écoutez cette lettre d'Auber à Eugène Scribe :

« Voici, mon cher Eugène, l'air du deuxième « acte. Je l'achève à l'instant. Genre espagnol. « La scène est à Naples, c'est convenu. Quelque « chose de gaillard. Faites-lui parler de son « amour. Elle résiste encore, mais ça ne durera « pas longtemps. Faites-moi, par exemple, « quelque chose dans ce genre-ci :

RÉCITATIF

J'ai remarqué que la particulière
A la jambe très journalière.

CANTABILE

Aie ! Aie ! Aie ! Quel fichu mal
Tra la la ! J'ai la sciatique,
Vive la reine Marguerite
Et le tabac de caporal !

J'étais hier soir au Gymnase
Et je vous donne pour certain
Que pour un homme de mon âge
Je suis rentré tard ce matin...

Avouez qu'il n'y avait pas de quoi échauffer beaucoup une âme de librettiste, fort peu portée déjà vers les choses de la poésie.

Voulez-vous l'allegro :

Le journal *l'Époque*
A beaucoup de vogue ;
L'armée et la flotte
Le lisent souvent.

Lorsque la princesse
Est mal à son aise,
Elle se dessèche
Ainsi qu'une fleur.

Aimer, quelle vie,
Rimer, quelle scie !
Cette poésie
M'a mis en sueur.

Et la lettre se terminait par ces mots :

« Arrangez-vous là-dessus sans faire grand « changement dans la mesure, surtout pour « l'allegro, qui est déjà bâti sur ce patron. »

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Si vous êtes curieux de savoir ce que ces vers sont devenus, sous l'inspiration de Scribe, vous pouvez vous reporter au livret de *Zerline ou la Corbeille d'oranges*, dont la partition fut écrite

spécialement, en 1851, à l'intention de Mme Alboni.

Étonnez-vous qu'avec un pareil entraînement la muse de Scribe ! ! ! ait contracté toutes les infirmités, ait collectionné tous les ridicules.

Peut-être lui en a-t-on prêté, quelquefois, qu'elle n'avait pas — on ne prête qu'aux riches ! On cite toujours comme un modèle du genre :

> Ses jours sont menacés ! Ah ! je dois l'y soustraire.

J'ouvre *les Huguenots* et j'y lis :

> Et de quel piège affreux
> Ses jours sont menacés ! Ah ! je dois l'y soustraire.

Je ne prétends pas que cela soit joli, joli — disons si vous voulez que c'est abominablement laid — mais, enfin, ce n'est pas stupide.

D'ailleurs, au commencement de ce siècle, et jusqu'à ce que les romantiques aient imposé leur influence sur la langue poétique, on relève, chez les écrivains les plus renommés, des négligences, des incorrections, des naïvetés tout à fait étranges.

N'est-ce pas Lebrun qui a commis un jour cette inversion restée célèbre :

> La reine *de la voir* est ici désireuse.

Peut-être même est-ce dans *Marie Stuart*, son chef-d'œuvre, qu'on trouverait ce vers burlesque.

A de tels vers la musique ne peut jamais faire grand tort. mais il y a des cas où c'est le musicien qui ajoute le ridicule à la médiocrité, comme dans cette romance jadis fort à la mode :

> O ma Zélie. à l'amant qui t'adore
> Donne un regard, un sou...pir. un baiser.

Cette romance fut chantée pendant un demi-siècle, nous dit M. Tiersot dans son bel ouvrage sur la chanson française.

La seule gloire qui lui reste c'est d'avoir donné le jour aux *Deux aveugles* et à quelques parodies plus ou moins amusantes.

Comme nous voilà loin de la poésie ! J'y reviens et je reviens en même temps à mon sujet. qui est — non pas la rivalité de la poésie et de la musique — mais leur union possible !

Il y a quelques années j'eus la bonne fortune de passer toute une saison d'été à côté du compositeur Francis Thomé : je restais des journées entières auprès de son piano; il aimait à me faire lire à haute voix des vers de Victor Hugo. de Lamartine. d'Alfred de Musset. tandis que lui-même improvisait des motifs. dont la couleur et le rythme, la valeur et l'harmonie soulignaient, enveloppaient. inspiraient la diction poétique ; il vit tout de suite quel plaisir je prenais à ce travail. Sûr de ne jamais lasser mon attention. mon attention ou mon intérêt. il me faisait recommencer vingt fois le même morceau pour en fixer l'en-

veloppe musicale, et seule la fatigue de ma voix mettait fin à ces travaux... que nous recommencions le lendemain !

Cependant, malgré l'impression produite, sur un ou deux auditeurs de nos amis, par ces récitations enveloppées de musique, le compositeur hésitait encore à cette époque à livrer ses premières adaptations au grand public.

Peut-être, ai-je pu contribuer à lui donner pleine confiance, en faisant entendre devant une assistance assez nombreuse *la Fiancée du timbalier*, terminée depuis quelque temps déjà !

Quoi qu'il en soit, quelques mois plus tard, M. Francis Thomé faisait exécuter cette œuvre aux concerts Colonne, avec le concours de Mlle Renée du Minil, et le succès fut considérable !

Depuis lors, M. Francis Thomé n'a pas cessé de collaborer avec les poètes : il a composé de la musique de scène sur le *Roméo et Juliette*, qui fut donné ici même, sur *l'Infidèle*, sur *l'Enfant Jésus*, sur *la Passion*, sur *le Petit Chaperon rouge* pour les représentations de l'Odéon au théâtre du Gymnase, et à la fin de la saison dernière sur *le Bois* d'Albert Glatigny.

Il réserve pourtant ce titre d'adaptations musicales pour les compositions, dont nous allons vous donner quelques modèles, sur des morceaux détachés de Victor Hugo, Alfred de Musset, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, André Theuriet, Auguste Dorchain, Edmond Rostand.

Je crois que, parmi ces poètes, ceux-là même qui redoutaient un peu la musique auraient au moins rendu justice à notre respect pour leurs œuvres, car, enfin, nous ne répétons pas leurs vers, ou leurs hémistiches, nous n'en changeons pas la prosodie, nous nous efforçons davantage de ne pas en altérer le mouvement ou le sens : ici la musique n'est pas introduite de force dans les mots, elle est *dessous*, elle ne les déforme pas, elle les enveloppe et les soutient.

Il n'est pas question d'ailleurs de noyer toutes les œuvres des poètes dans des flots d'harmonie, de ne plus leur permettre de nous dire leurs rêves sans les accompagner d'une basse ou d'un trémolo, et ici le choix judicieux des textes a une importance capitale. Je crois que le genre lyrique devra être préféré à tous les autres, car le lyrisme est le vrai lien entre la poésie et la musique.

Je crois surtout que c'est le genre dramatique qu'il faudra éviter le plus soigneusement, et il me semblerait insensé de vouloir recouvrir de musique *les Pauvres Gens* ou *l'Expiation* ; mais lorsque dans une poésie *lyrique*, on nous dira que le violon chante dans le lointain, nous nous croirons autorisés à le faire chanter, surtout si c'est vraiment une impression musicale qui a été l'inspiratrice de la poésie, et quand il y aura autour des vers une atmosphère à créer, pour que la vie y circule davantage par des vibrations plus grandes, pour que le rythme s'y affirme mieux,

comment pourrait-on nous reprocher de créer cette atmosphère, de mettre un cadre au tableau, de faire un fond de lumière ou d'ombre pour y appuyer ou y détacher la phrase poétique !

Est-ce que les deux muses ne s'appellent pas sans cesse, comme elles le faisaient dans les âges héroïques, pour mêler leurs voix et se compléter.

Écoutez un chant large de violoncelle, le prélude mélancolique d'une « romance sans paroles », et dites si vous ne cherchez pas quelquefois en vous les mots qui manquent, et si, en apportant à ses sonorités pleines et soutenues un sens plus défini, le charme d'une voix humaine ne réalisera pas le vœu de toute poésie :

Où l'indécis au précis se joint,

comme l'a dit Verlaine.

Avec ce chant, c'est en s'appuyant sur la note même du violoncelle que le mot viendra vibrer à nos oreilles, et si c'est un mot de poète, un mot qui contienne en lui des pensées lointaines, mystérieuses, la musique lui apportera une puissance d'évocation plus grande encore :

Si je dis, par exemple :

*Pâle étoile du soir.*

j'évoque des idées sans nombre, et pour le poète

ces simples mots suffisent sans doute à faire jaillir toute une série d'émotions ; mais il n'est pas certain que du premier coup, sans préparation, tous mes auditeurs y seront également sensibles d'une façon complète.

Je demande au musicien de créer dans vos âmes, par quelques harmonies mélancoliques et douces, une atmosphère de poésie et de vague tristesse, et si je m'efforce, en disant ces mots, de me laisser envelopper moi-même par cette atmosphère, si j'évite soigneusement de déchirer cette enveloppe par des éclats de voix intempestifs, des secousses inutiles ou simplement même par une gesticulation désordonnée ; si je sais me mouvoir discrètement dans ce décor de nuit et de mystère, peut-être arriverai-je à vous donner, plus complète et plus puissante, l'impression que nous avons à rechercher ensemble.

Quelques critiques m'ont déclaré qu'ils se sentaient incapables d'entendre et de goûter, à la fois, les paroles et la musique, dans les adaptations musicales. C'est sans doute parce qu'on leur avait donné des exécutions qui péchaient par la *mise au point* ; mais comment admettre qu'il soit impossible à ces critiques d'exercer leur sensibilité sur deux points à la fois, alors que tout l'art moderne exige de leur cerveau tant d'attention, de souplesse, de patience, alors qu'ils pénètrent tout de suite les belles complications wagnériennes, alors que nous leur demandons simplement de jouir en même temps du sens des

paroles et de l'harmonie des sons, comme dans toute œuvre lyrique connue !! Mais les grands chanteurs n'ont dû précisément leur supériorité qu'à cette préoccupation de donner à la note et au mot tout ensemble la valeur qui convient ! Direz-vous que M. Faure ou M. Fugère vous font tellement bien entendre les paroles que cela vous empêche d'écouter la musique ?

Les critiques affirment encore que l'adaptation musicale est un art bâtard qui cherche vainement à réunir des éléments contraires, et qui trahit tour à tour le poète et le musicien.

Ceci ressemble singulièrement à ce que disait Saint-Évremond à l'apparition de l'opéra, qui a fait depuis un assez joli chemin :

« C'est travail bizarre de poésie et de musique où le poète et le musicien, également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine pour faire un mauvais ouvrage. »

J'aurais pu rappeler aussi les titres de noblesse de cet art et le faire remonter jusqu'aux Grecs eux-mêmes ; mais, après avoir consulté Fétis, Scudo, Castil Blaze et d'autres encore, j'y ai renoncé; j'ai vu, comme on l'a dit plaisamment, que, dans leurs longues discussions sur l'harmonie chez les Grecs, les savants n'avaient pas trouvé l'accord, et leurs affirmations basées sur la forme d'un instrument, ou sur une notation vague, m'ont laissé perplexe. Ils m'ont rappelé parfois ce fabricant d'orgues de Barbarie auquel on apportait, pour la réparer, une sorte de

boîte à musique très ancienne ; le possesseur de l'instrument, un curieux d'archéologie, lui demandait quel air il avait bien pu jouer autrefois ; le fabricant fit sortir du cylindre détraqué une note prolongée, un son unique, bizarre, incertain, indéfinissable, mais il ne se troubla pas pour si peu :

« C'est *la Marseillaise*, répondit-il à l'amateur d'antiquités. »

Je crois d'ailleurs que, malgré sa compétence, M. Thomé n'est pas beaucoup plus fixé que moi sur cette question ; mais il sait que les Grecs ont déclamé des vers en s'accompagnant d'instruments de musique, il sait que Félicien David, Lacombe ont fait des tentatives analogues ; et bien qu'il ait été surnommé un jour par un critique : *le père de l'adaptation musicale*, il ne s'attribue pas la gloire d'avoir inventé de toutes pièces un genre nouveau. Il ne veut pas prendre pour une révolution ce qui n'est sans doute qu'un renouvellement légitime ; et le seul mérite qu'il revendiquerait devant vous, c'est d'avoir adapté à la poésie un vêtement *plus riche et plus léger, plus étroit et plus souple* tout à la fois, et d'avoir réconcilié, pour toujours je l'espère, deux muses qu'on a si souvent opposées l'une à l'autre, et qui semblaient pourtant bien faites pour s'entendre et pour se compléter.

Nous allons donc avoir l'honneur de dire devant vous des vers d'Alfred de Musset, Victor Hugo, Th. Gautier, Leconte de Lisle, Louis

Bouilhet, etc., avec des musiques de Francis Thomé.

Le nom qui se présente à nous le premier est celui d'Alfred de Musset, et si j'avais suivi l'ordre de notre programme pour vous parler des poètes, cette causerie aurait pris peut-être un tout autre cours.

Car si je ne savais, par sa propre sœur Mme Lardin de Musset, que le poète des *Nuits* a aimé passionnément la musique, je n'aurais pour m'en convaincre qu'à relire *les Stances à la Malibran*, ou les fameuses lettres sur les débuts de Mme Pauline Viardot.

J'y trouverais la contre-partie des opinions que j'ai citées, et qui étaient celles de Théophile Gautier, de Victor Hugo et peut-être aussi de Leconte de Lisle et de Louis Bouilhet.

Un personnage de Shakespeare nous dit :

« L'homme qui n'a dans son cœur aucune
« musique et qui n'est pas ému par l'harmonie,
« est capable de trahison, de stratagème et d'in-
« justice. Les mouvements de son âme sont lents
« et mornes comme la nuit ; ne vous fiez point à
« un tel homme ! »

Je ne sais si Alfred de Musset aurait exprimé aussi violemment son amour pour la musique, mais je sais qu'il a dit :

« C'est la musique qui m'a fait croire en Dieu. »

Je sais qu'il a chanté l'harmonie dans la célèbre pièce que je vais vous dire.

*Fille de la douleur, harmonie, harmonie !*

Aussi l'exceptionnelle tristesse de cette pièce ne nous a-t-elle pas empêché de la faire figurer en tête de notre programme, car nous avons voulu nous placer aujourd'hui sous l'invocation de ce grand et douloureux génie, pour vous présenter cet art, dans lequel la poésie peut s'unir si étroitement à la musique en gardant sa beauté propre et sans devenir une esclave !

# TABLE DES NOMS CITÉS DANS CE VOLUME

# TABLE DES MATIÈRES

6-7 03. — Tours, Imp. E. Arrault.

# CHOIX DE PIÈCES DE THÉATRE EN VERS

A 3 FR. 50 LE VOLUME

## EDMOND ROSTAND

### CYRANO DE BERGERAC
COMÉDIE EN CINQ ACTES

### L'AIGLON
DRAME EN SIX ACTES

### LA SAMARITAINE
ÉVANGILE EN TROIS TABLEAUX

### LES ROMANESQUES
COMÉDIE EN TROIS ACTES

## JEAN RICHEPIN

### LA MARTYRE
DRAME EN CINQ ACTES

### LES TRUANDS
DRAME EN CINQ ACTES

### DON QUICHOTTE
DRAME HÉROÏ-COMIQUE EN TROIS PARTIES ET HUIT TABLEAUX

## JACQUES RICHEPIN

### LA CAVALIÈRE
PIÈCE EN CINQ ACTES

### CADET-ROUSSEL
COMÉDIE EN TROIS ACTES

### FALSTAFF
PIÈCE EN CINQ ACTES ET SEPT TABLEAUX

### LA MARJOLAINE
PIÈCE EN CINQ ACTES

## CATULLE MENDÈS

### MÉDÉE
DRAME EN TROIS ACTES

### SCARRON
COMÉDIE TRAGIQUE EN CINQ ACTES

### GLATIGNY
DRAME FUNAMBULESQUE EN CINQ ACTES

### SAINTE THÉRÈSE
DRAME EN CINQ ACTES

## FRANCIS DE CROISSET

### CHÉRUBIN
COMÉDIE EN TROIS ACTES

### LE PAON
COMÉDIE EN TROIS ACTES

## JULES BOIS

### HIPPOLYTE COURONNÉ
DRAME ANTIQUE EN QUATRE ACTES

## JOSEPH MEUNIER

### CINTHIA
DRAME ANTIQUE EN QUATRE ACTES

## RENÉ FAUCHOIS

### BEETHOVEN
PIÈCE EN TROIS ACTES

[illegible]

